



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
Ano 2017

**Sara Magalhães
Basto Borges
de Pinho**

**A autorrepresentação na procura do Eu.
O arquivo como estratégia de reatualização**



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
Ano 2017

**Sara Magalhães
Basto Borges
de Pinho**

**A autorrepresentação na procura do Eu.
O arquivo como estratégia de reatualização**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e coorientação da Doutora Alexandra de Jesus Costa Beleza Moreira, Professora Auxiliar Convidada do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho à memória da minha mãe.

o júri

presidente

Prof. Doutora Graça Maria Alves dos Santos Magalhães
Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

arguente

Prof. Doutor Nuno Miguel Chuva Vasco
Professor Adjunto Convidado da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Coimbra

orientador

Prof. Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa
Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Quero agradecer a todos a forma atenciosa como responderam às minhas solicitações. E por aquele quarto de tempo que partilharam comigo.

Ao meu pai, pelas sábias palavras e por acreditar em mim.

Ao meu irmão, pelo exemplo de resistência.

À lucidez e ao pragmatismo da minha prima e amiga Ritinha.

À Vera Almeida Ribeiro pela disponibilidade em rever o texto final desta dissertação.

À Mariana Abreu pela amizade e presença no dia da defesa desta dissertação.

À Prof.^a Doutora Alexandra Beleza Moreira, pelo incentivo e clarividência.

Ao Prof. Doutor Pedro Bessa, pela dedicação e entrega irrepreensíveis.

Ao Prof. Alberto Cleto pelo auxílio em momentos cruciais.

A todos os meus ex-colegas, alguns deles amigos, do Mestrado de Criação Artística Contemporânea, do ano de 2010, pela partilha de conhecimento e companheirismo.

À Associação Salvador, nomeadamente à Raquel Rodrigues do Automóvel Clube de Portugal e ao Henrique Rosa do ClubTek Portugal, pelos apoios imprescindíveis para a finalização deste mestrado.

Muitíssimo obrigado!

palavras-chave

autorrepresentação, arquivo, corpo, fragmentação, pulsão.

resumo

A presente dissertação *por projeto* insere-se num contexto pós-traumático de um acidente que tive em 2014. Ao longo de sete meses de internamentos fotografei compulsivamente a nova realidade que se apresentava aos meus olhos. Proporcionando-se o reinício da minha produção artística, esta nasce com o projeto $\frac{1}{4}$ **[arquivo fotográfico]** baseado num processo de reatualização constante de memórias. A revisão de literatura recorre às reflexões de diversos autores, como esclarecedoras do conceito de arquivo e seus derivados, também patentes nas obras de artistas, como por exemplo, Tacita Dean e Christian Boltanski. As raízes de sustentação da própria dissertação surgem com o trabalho $\frac{1}{4}$ **[painel]**, cuja temática incide na Autorrepresentação. A partir desta deu-se início à procura do Eu fragmentado, onde o discurso autorreferencial é tido como uma estratégia ao questionamento da própria identidade e finalmente para colmatar as perdas recorreu-se à arte como metodologia. Por outro lado, no projeto $\frac{1}{4}$ **[vídeo]** encontra-se o que une estes três projetos, um quarto ($\frac{1}{4}$), no qual se filma uma cama que funciona como tela receptiva à sobreposição de camadas fílmicas. Entre vários artistas aqui descritos, as obras por exemplo de Pipilotti Rist e de Ana Vidigal comungam da cama como metáfora, inserida num quarto hipotético, como local de encontro, propício à criação artística.

keywords

self-representation, archive, body, fragmentation, drive.

abstract

The present dissertation *by project* is part of the post-traumatic context of an accident, which happened to me in 2014. Throughout seven months I compulsively photographed the hospital spaces which was then a new reality to my eyes. That is how I restarted my artistic production. The fundamentals of my dissertation emerge from the work, $\frac{1}{4}$ [**painel**], which focuses on Self-Representation. Then began the search for a fragmented I, a process of auto-analysis, where the self-referential discourse works as a strategy to question one's own identity.

My artistic work became the way to overcome the difficulties of my life face the new reality. Finally, the $\frac{1}{4}$ [**video**] project unifies all the other three projects, a room or chamber ($\frac{1}{4}$). This video displays a bed that works as a receptive screen for overlap film layers. Specific works from artists like Pipilotti Rist and Ana Vidigal share a bed as a metaphor, creating a meeting place for artistic production.

A autorrepresentação na procura do Eu. O arquivo como estratégia de reatualização

Índice

Introdução	1
1. Apresentação	1
2. Objetivos	3
3. Organização da dissertação	3
Capítulo I A Autorrepresentação	9
I.1. O Eu fragmentado	9
I.2. O discurso autorreferencial como estratégia	11
I.3. A arte como metodologia	12
I.4. Do autorretrato ao auto(re)conhecimento	14
I.5. A autorrepresentação na arte contemporânea	15
Capítulo II O Arquivo	25
II.1. Uma aproximação ao conceito de arquivo	25
II.2. O arquivo como reatualização de memórias	30
II.3. A memória como processo do presente	36
Capítulo III Projetos de experimentação artística: práticas/processos e reflexões	47
III.1. Introdução	47
III.2. Projetos	51
• ¼ [vídeo]	51
• ¼ [arquivo fotográfico]	52
• ¼ [painel]	57
III.2.1. Contextualização no campo artístico	62
Conclusão	71
Bibliografia	75
Anexos	81

Índice das figuras

Fig.1.1	- Sam Taylor-Johnson, <i>Bram-Stockers-Chairs II</i> , 2005	16
Fig.1.2	- Sam Taylor-Johnson, <i>(making of)</i>	16
Fig.1.3	- Tatiana Parceró, <i>Serie Universus</i> , 2016	17
Fig.1.4	- Tatiana Parceró, <i>Serie Cartography</i> , 1995-1996	18
Fig.1.5	- Tatiana Parceró, <i>Serie Cartography</i> , 1995-1996	18
Fig.1.6	- Jana Sterback, <i>Flesh dress for An Albino Anorectic</i> , 1987, fotografia, 26,5 x 20 cm	18
Fig.1.7	- Jana Sterback, <i>Hair Shirt</i> , 1992, fotografia, 49 x 36 cm	19
Fig.1.8	- Jana Sterback, <i>Sysphus</i> , 1998	19
Fig.1.9	- Cindy Sherman, <i>Untitled Film Still #17</i> , 1978, fotografia, reimpresso 1998	20
Fig.1.10	- Helena Almeida, <i>Pintura habitada</i> , 1975, acrílico sobre fotografia a preto e branco	21
Fig. 2.1	- Susan Hiller, <i>From the Freud Museum</i> , 1991-6	32
Fig. 2.2	- Susan Hiller, <i>Homage to Gertrude Stein</i> , 2011	32
Fig. 2.3	- Thomas Hirschhorn, <i>Spinoza Map</i> , 2007, técnica mista, 240 x 429 cm	33
Figs. 2.4 e 2.5	- Jan De Cock, <i>Denkmal, Museum of Modern Art, 11 West 53 Street, New York, 2008 – MoMA</i>	36
Fig. 2.6	- Christian Boltanski, <i>Monument Canada</i> , 1988.	37
Fig. 2.7	- Christian Boltanski, <i>Réserve des Suisses morts</i> , 1990	
Fig. 2.8	- Christian Boltanski, <i>Danse Macabre</i> , 2012, Fábrica ASA, Guimarães	39
Fig. 2.9	- Christian Boltanski, <i>Dernière seconde</i> , 2012, Fábrica ASA, Guimarães	40
Fig. 2.10	- Tacita Dean- <i>Floh: Bathers in Sea</i> , 2001	41
Fig. 2.11	- Tacita Dean- <i>Film</i> , 2011 na Tate Modern, Londres	41
Fig. 2.12	- Douglas Gordon, <i>24 Hour Psycho</i> , 1993	43
Fig. 2.13	- Douglas Gordon, <i>Between Darkness and Light (After William Blake)</i> , 1997	43
Fig. 3.1	- <i>Ocupação DeCA</i> , 2011, realizado no 1º ano de MCAC	48
Figs. 3.2 e 3.3	- <i>Epifania dos sentidos</i> , 2012, realizado no 1º ano de MCAC	48
Figs. 3.4 e 3.5	- <i>Estratigrafia</i> , 2011, realizado no 1º Ano de MCAC	49
Figs. 3.6 e 3.7	- 2ª Experiência de suportes para as <i>polaroides</i>	54
Figs. 3.8 e 3.9	- Resultado final dos suportes para as <i>polaroides</i>	55

Fig. 3.10	- Tabela com a planificação do $\frac{1}{4}$ [arquivo]	57
Fig. 3.11	- Painel azul onde vai ser exposto o $\frac{1}{4}$ [painel]	58
Figs. 3.12	- Fotografia de Frida Kahlo deitada a pintar o seu próprio gesso através de um espelho auxiliar	59
Fig. 3.13	- Página do diário de Frida Kahlo com o desenho dos seus pés fraturados e a frase acima citada, escrita em 1953	59
Figs. 3.14 e 3.15	- Pormenores do $\frac{1}{4}$ [painel] collage sobre cartão micro-canelado	59
Figs. 3.16 e 3.17	- Pormenores do $\frac{1}{4}$ [painel] desenhos sobre cartolina preta colados em cartão micro-canelado	60
Fig. 3.18	- Vista geral do espaço expositivo	61
Fig. 3.19	- Painel e mesa	62
Figs. 3.20 e 3.21	- Hannah Höch, <i>Os Homens Fortes</i> , 1931, 24,5 x 13,5 cm - Hannah Höch, <i>Grotesco</i> , 1963, 25 x 17 cm	63
Fig. 3.22	- Robert Rauschenberg, <i>Bed</i> , 1955, 191,1 x 80 x 20,3 cm	65
Fig. 3.23	- Tracey Emin, <i>My Bed</i> , 1998, 79 x 211 x 234 cm	65
Fig. 3.24	- Ana Vidigal, <i>Penélope</i> , 2006, 454 x 340 cm	66
Fig. 3.25	- Pipilotti Rist, <i>Do Not Abandon me Again</i> , 2015	66
Figs. 3.26 e 3.27	- Conceição Abreu, <i>Desenhos Tácteis #1 e # 2</i> , 2012, 150 x 100 cm	67
Fig. 3.28	- Gisela Santi, <i>Cercere</i> , 100 x 140 cm	67
Fig. 3.29	- Ana Vidigal, <i>The brain is deeper than the sea</i> , 2011, no Museu do Chiado, Lisboa	68
Fig. 1	- A instalação $\frac{3}{4}$ de <i>Afetos</i> era repartida por três quartos, cada um com o nome, função, meio e cor.	81
Fig. 2	- Planta da Galeria da Livraria (U.A.) com os elementos estruturantes de como seria composta a instalação $\frac{3}{4}$ de <i>Afetos</i>	81
Figs. 3, 4, 5 e 6	- Prateleira nº 6: processo e resultado final da collage	82
Figs. 7 e 8	- Prateleira nº 7: processo e resultado final do mapa de Portugal Continental	82
Figs. 9, 10, 11 e 12	- Prateleira nº 5: objetos do arquivo (2/4)	83
Fig. 13	- $\frac{1}{4}$ [painel]	83
Figs. 14 e 15	- $\frac{1}{4}$ [arquivo fotográfico]	84
Fig. 16	- Vista geral da exposição	84

Introdução

1. Apresentação

A presente dissertação por projeto resulta de um trabalho de investigação desenvolvido no âmbito do Mestrado em Criação Artística Contemporânea do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, sob orientação do Prof. Doutor Pedro Bessa e coorientação da Prof.^a Doutora Alexandra Beleza Moreira e tem por título *A autorrepresentação na procura do Eu. O arquivo como estratégia de reatualização*. Deste modo, pretende ser um exercício de reflexão acerca da busca incessante do Eu através da prática artística. Enquanto o arquivo e a sua constante reatualização surgem como uma metodologia viável para o processo artístico.

O projeto que esteve na origem desta dissertação iniciou-se, na verdade, em 2012.

Foi necessário repensá-lo e adaptá-lo, pelas razões que passo a explicar:

Em setembro de 2013, por motivos que me transcenderam, desde ficar desempregada, perder a minha casa e ir viver para casa do meu pai, tive de abandonar o mestrado na fase da dissertação. Seguiram-se, pouco depois, o falecimento da minha única sobrinha e da minha mãe. No mês de junho de 2014 sofri um grave acidente, que resultou na perda dos dois membros inferiores; após período de revolta e de adaptação a uma nova vida, decido retomar o mestrado em 2016. Em março do mesmo ano candidato-me à Ação Qualidade de Vida, promovida pela Associação Salvador, na categoria formação, para efetivar o mestrado. Esta Ação foi criada para conceder apoios pontuais a pessoas com deficiência motora e demonstrada falta de meios financeiros. Em setembro de 2016 fui contemplada com três apoios: o pagamento anual das propinas, uma máquina fotográfica, bem como um projetor de vídeo.

Na sequência destes acontecimentos o projeto inicial sofreu alterações. O projeto consistia numa instalação que tinha como estrutura de base três prateleiras. Porém, o trabalho da montagem das prateleiras torna-se impraticável na minha condição física atual. Posteriormente, pensei em reconfigurar o projeto, convertê-lo numa maquete, i.e. numa peça única, compacta e de menores dimensões. Ainda cheguei a desenhar uma prateleira e uma cadeira num programa 3D para depois imprimir numa impressora 3D e estaria ultrapassado o problema. Mas cheguei à conclusão que as premissas desse projeto faziam sentido há três anos, quando estava a ser elaborado e já não fazem sentido agora. Na realidade não foram apenas as limitações físicas, adquiridas

após o acidente em 2014, que me fizeram remodelar o projeto, o facto de ter perdido a minha casa e ter ido viver com meu pai fez com que tivesse de deixar também o seu recheio; neste estavam incluídas as prateleiras, o que nelas estava contido e que fazia parte do projeto anterior. Foi uma fase difícil, pois tive de me desapegar das coisas que tinha acumulado durante longos anos. Tive de concentrar o mais importante de um T2 apenas num quarto. Por outro lado, tratou-se de uma limpeza e de uma filtragem, já que a única hipótese seria salvar apenas o imprescindível. Posto isto, adotei uma nova perspetiva e amadureci, chegando à conclusão que o antigo projeto tinha coisas a mais, o que o tornaria confuso na sua mensagem. Assim, mudarei o modo de exposição e concentrar-me-ei apenas em dois espaços, um contém dois projetos/trabalhos artísticos, enquanto o outro funciona de modo autónomo.

Com esta investigação e experimentação artística, pretende-se que haja uma compreensão das contingências inerentes associadas à mudança de estratégia do projeto prático desta dissertação. E como consequência, perceber o quanto foi importante fazer o ajustamento com novos pressupostos que fazem sentido no presente.

Também fiz ajustamentos ao projeto teórico, alterando e substituindo capítulos. Um antigo capítulo, intitulado “Os Afetos”, foi substituído por um capítulo sobre a autorrepresentação.

Em relação ao projeto prático apenas se salvou o vídeo, mas após reformulação das premissas iniciais, reconfiguração dos espaços e modo expositivo, optou-se pelo visionamento num *iPAD*.

No contexto da prática artística contemporânea a temática da autorrepresentação é significativa e o projeto $\frac{1}{4}$ [*painel*], da presente dissertação, propõe-se contribuir para aprofundar os conceitos de autorrepresentação, autorretrato, auto(re)conhecimento e discurso autorreferencial. Estabelecer e aprofundar a relação destes conceitos com a prática artística atual.

Desde cedo reconheço em mim um fascínio por coleções. Entre muitas, destaco a coleção de postais, de folhas perfumadas, de *flyers*, convites e cartazes de exposições. Eram coleções com formatos invulgares, repletos de cor, imagens apelativas, design irreverente e um aroma inconfundível; conduziram-me a uma busca incessante, quase obsessiva de preservar as minhas memórias visuais, olfativas e afetivas.

Se antes colecionava segundo um critério onomástico, cronológico ou geográfico, em que nada de novo era criado. Atualmente, no projeto *¼ [arquivo fotográfico]* pretendo criar um arquivo vivo, que revele as funções e atividade de quem o produz. As três premissas que orientam este processo criativo são: a seleção, a edição e a recontextualização.

Ao longo deste trabalho, tentaremos fazer uma aproximação ao conceito de arquivo, focaremos a estratégia de reatualização de memórias e como estas últimas são articuladas no processo do presente.

2. Objetivos

Apresentamos, sucintamente, os objetivos pretendidos com a presente dissertação e exposição:

- Reflexão sobre os conceitos de autorrepresentação, discurso auto-referente e autorretrato, bem como pulsão, desejo, corpo, (com origem na teoria psicanalítica), destacando ainda as perspectivas de alguns filósofos contemporâneos sobre o conceito de arquivo;
- Pesquisa de obras de arte atuais, com pontos coincidentes com os três projetos aqui expostos;
- Articulação da investigação teórica com a execução dos três projetos práticos, bem como o seu entrosamento na exposição, visando um aperfeiçoamento de métodos de investigação, reflexão crítica e prática artística.

3. Organização da dissertação

Optou-se por dividir a dissertação em três capítulos que descrevem o processo de investigação.

O primeiro, “**A Autorrepresentação**”, incide, no primeiro ponto, sobre o **Eu fragmentado**, que contextualiza o acidente que tive em 2014. A arte surge como a metodologia viável e a autorrepresentação como tema possível. As minhas *collages* relatam a procura do meu Eu, disperso e fragmentado. Segue-se o segundo ponto que consiste na aposta do **discurso autorreferencial como estratégia** que recusa a morte. Neste é relatado o meu processo criativo onde questiono a minha identidade, e a forma como utilizo partes do corpo como forma de encenar o discurso autorreferencial. O ponto três incide na **arte como metodologia** e na aposta de um

jogo fundado numa exposição compulsiva de mim, sem contudo expor-me de forma direta. No ponto quatro aborda-se a passagem **do autorretrato para o auto(re)conhecimento**, onde é salientada a diferença entre autorretrato e autorrepresentação (Frade, 1992:41) e como se manifesta o auto(re)conhecimento. No último ponto deste capítulo é apresentada a temática da **autorrepresentação na arte contemporânea**, onde há um particular enfoque na obra de cinco mulheres artistas: Sam Taylor-Johnson, Tatiana Parceró, Jana Sterback, Cindy Sherman e Helena Almeida.

O segundo capítulo, **“O Arquivo”** começa com uma **aproximação ao conceito de arquivo**, onde é referido o projeto $\frac{1}{4}$ [*arquivo fotográfico*], no qual operacionalizamos a elaboração de um arquivo. Derrida (2001) procede à desconstrução do processo arquivista, onde está subjacente a importância do próprio processo, que o autor associa a uma repetição compulsiva conduzindo, no limite, à sua destruição sistemática. Já para Foucault (1971) arquivo é um sistema “aberto” de enunciados, do que pode ser dito, no sentido desses enunciados se tornarem acontecimentos. Por sua vez, Hal Foster (2004) insere o arquivo na prática artística contemporânea. Segue-se o ponto número dois, no qual nos debruçamos sobre o **arquivo como estratégia de reatualização de memórias**. Porque “nos dias de hoje a história da cultura sofre de memória a curto prazo, o que faz originar os arquivos” (Avgikos, 2008:364). No ponto três, **a memória como processo do presente**, faz o cruzamento com a prática artística contemporânea em que certos artistas trabalham a memória coletiva como processo do presente. De realçar a obra de Christian Boltanski, Tacita Dean e Douglas Gordon.

Por fim, no terceiro capítulo, **“Projetos de experimentação artística: práticas/processos e reflexões”**, clarificam-se as diversas etapas do projeto prático apresentado, as tecnologias exploradas, bem como a sua sustentação teórica aprofundada nos capítulos anteriores. O projeto prático materializa-se em três projetos intitulados, $\frac{1}{4}$ [*vídeo*], $\frac{1}{4}$ [*arquivo fotográfico*] e $\frac{1}{4}$ [*painel*], cuja realização foi motivada e teve início na fase curricular deste mestrado, especificamente nas disciplinas de Laboratório de Expressão e Criação Artística I e II (LECA I e II) e Vídeo Arte Digital. Passamos agora às especificações técnicas e conceptuais de cada um dos três projetos:

Projeto 1

Título: $\frac{1}{4}$ [vídeo] - (Vídeo experimental)

Conceptualização: O vídeo revela o lugar íntimo de um quarto, onde a cama e sua feitura ganham um carácter de destaque. A sobreposição de diferentes camadas de imagens enriquece o vídeo. Este projeto resultou de um processo iniciado nas disciplinas de LECA I e II, no qual explorei diferentes suportes à projeção de vídeo; Neste caso em concreto optei pela exibição num *iPAD*. O vídeo contém ainda uma banda sonora.

Projeto 2

Título: $\frac{1}{4}$ [arquivo fotográfico] - (Fotografia)

Conceptualização: Este arquivo fotográfico é constituído por quatro álbuns e duas caixas transparentes. As fotografias, falsas *polaroides*, possuem um carácter expressionista, evidenciado pelas cores intensas e filtros, relatando os meus internamentos pós-traumáticos. É aqui valorizado o processo artístico, assente na pesquisa, na seleção, na edição e na exploração das imagens mais representativas de cada um dos internamentos. Este projeto tem o objetivo de arquivar definitivamente esta fase da minha vida, para assim se fechar um ciclo.

Projeto 3

Título: $\frac{1}{4}$ [painel] - (Collage e Desenho)

Conceptualização: Neste painel são conjugadas diferentes técnicas, como a *collage*, o desenho e a mistura das duas. Este projeto tem como objetivo criar um mundo, através da autorrepresentação, que pareça menos caótico e mais suportável.

Nos três capítulos, i.e. tanto na parte de índole mais teórica como na que é referente ao projeto prático, abordaremos projetos de alguns artistas, tendo existido dois critérios de seleção: primeiro, têm de conter algumas das características coincidentes com o projeto da instalação desta dissertação e, o segundo, a forma particular como certos artistas expuseram, geriram as suas emoções, como ultrapassaram pressupostos já estabelecidos ao autorrepresentarem-se e a forma criativa como inverteram a prática arquivista convencional.

Esta dissertação contém ainda uma **Conclusão**, na qual expresso as reflexões e um balanço, decorrentes da investigação teórica articulada com os três projetos de experimentação artística.

A **Bibliografia** e a **Webgrafia** foram sendo incorporadas à dissertação à medida que o projeto de experimentação artística ganhava estrutura definida.

Finalmente e não menos importante, esta dissertação termina com os **Anexos**, no qual é possível aceder às imagens processuais do projeto anterior, *¾ de Afetos*, para uma melhor compreensão/contextualização dos três atuais projetos.

Do mesmo modo, também nos **Anexos** podemos consultar o projeto *¼ [painel]* numa escala reduzida do original.

Capítulo I A Autorrepresentação

I.1. O Eu fragmentado

Neste primeiro capítulo iremos abordar a autorrepresentação. Esta temática surge no contexto dos projetos práticos desenvolvidos na presente dissertação. Neles um conjunto de elementos remete para a minha experiência pessoal. Isto porque vivi um acontecimento traumático, na sequência do qual estive cerca de sete meses internada em instituições hospitalares. Durante esses meses continuei a minha produção artística e ao longo desse período de tempo essa produção estava indissociada da experiência pessoal pela qual estava a passar.

Num dos trabalhos desenvolvidos, *¼ [painel]*, podemos precisamente observar por entre colagens e desenhos a presença de um Eu fragmentado, não apenas nos autorretratos como também nas composições onde figuram elementos do corpo humano fragmentados que se intersectam das mais variadas formas.

No contexto pós-traumático de um acidente grave, ocorrido em junho de 2014¹, registei visualmente os posteriores internamentos hospitalares através de um *iPOD touch*.

A fotografia surgiu como um meio prático e instantâneo de transmitir o que via e a forma particular como sentia esta nova realidade, que se apresentava aos meus olhos. Como dura e cruel, mas simultaneamente poderosa e necessária. O registo obsessivo permitia-me fixar a realidade que me cercava na altura e que parecia nova aos meus olhos. Foi difícil distinguir a realidade da ficção. Pois no hospital não dava a devida importância às minhas visitas que eram reais e investia todos os meus tempos livres, após a fisioterapia, só num *iPOD*. Com ele não ouvia apenas música como também fotografava e editava as imagens. O meu desejo de viver e de encontrar uma solução viável para a minha vida esteve na ordem de todos os meus dias de internamento. Houve um grande período de reflexão e, como diz o filósofo contemporâneo, Slavoj Žižek:

“o que nos incita a pensar é sempre um encontro traumático, violento, com um real exterior que nos impõe brutalmente, pondo em causa as nossas maneiras habituais de pensar. Um pensamento verdadeiro, enquanto tal, é sempre descentrado: não pensamos espontaneamente, somos forçados a pensar. (...) O impacto traumático reside (...) no facto de não ser possível elaborar [uma] narrativa” (2006:11,12).

¹ Cf. supra, Introdução.

O facto de eu fazer parte deste processo implicou não ter o distanciamento necessário para poder fazer uma narrativa coerente acerca do que se passou. Este processo começou pela negação, baseada na recusa da aceitação do facto, depois pela raiva quando já não pude negar o acontecimento, e agora talvez me encontre num período de negociação, na medida em que tenho a esperança que aos poucos poderei preparar-me para a aceitação. Durante o internamento estive numa ambivalência entre a recusa e a raiva. Não querendo aceitar a nova realidade, quis contorná-la. Para tal, comecei por registar o que me circundava, depois na fase da edição das fotografias criei um mundo paralelo, concebido à minha medida de acordo com as minhas expectativas, repleto de cores intensas, texturas, filtros que deram lugar a um outro projeto prático desta exposição: o ¼ [*arquivo fotográfico*].

Como referi atrás, a temática da autorrepresentação está patente em dois projetos da presente exposição, quer no ¼ [*painel*], pela representação exaustiva da fragmentação do corpo humano através da *collage*; quer no ¼ [*arquivo fotográfico*], pelo registo obsessivo dos internamentos e pela forma particular e em direto do que estava a sentir no momento. Este sentir foi consentido e com sentido para mim. Permiti a mim própria revelar o que sentia e isso tinha uma razão de ser. Se numa primeira fase o sentir tinha maior peso na minha produção visual, posteriormente esse sentimento foi transformado em emoção. Foi trabalhado segundo um conceito que deu origem aos álbuns com as *polaroides* fictícias. Estas foram coladas sobre cartolina preta, cor que traduz o luto desta primeira fase, nos internamentos.

A fotografia pareceu-me o veículo óbvio e ideal, com uma linguagem singular, como medium de representação entre o real e o sentido, adequando-se naturalmente ao processo que estava a viver.

Embora estivesse fragilizada, procurei encontrar um meio através do qual pudesse expressar o que sentia.

Pode dizer-se que fui conduzida em simultâneo pelo sofrimento e pelo entusiasmo geridos por mudanças de humor repentinas. Enquanto que as emoções perante as visitas se baseavam em embaraço, vergonha, culpa e desprezo. O meu sofrimento mental era maior ao presenciá-las, pois por elas sentia carinho e verem-me naquela situação constrangedora, parecia doer mais do que a minha própria dor física. Esta compaixão suscitou reações mais céleres do que a compaixão pelo sofrimento mental. “As reações à dor física não só aumentam mais depressa como também se dissipam com maior rapidez. As reações à dor mental demoram mais a estabelecer-se, mas também levam mais tempo a dissipar-se” (Damásio, 2010:165). Se por um lado, “a tristeza abranda a velocidade do pensamento e pode levar-nos a repisar a situação que a desencadeou; a alegria pode acelerar o pensamento e reduzir a atenção para

com acontecimentos não relacionados. A combinação de todas estas reações constitui o 'estado emocional' ” (2010:144).

Parece-me, deste modo, pertinente neste contexto, salientar a distinção entre emoção e sentimento, na medida em que o registo fotográfico se apoderou de mim, sendo um reflexo das minhas ações subconscientes. Já não se pode dizer o mesmo relativamente à edição das mesmas, estas eram pensadas até ao ínfimo pormenor estético. António Damásio diferencia estes dois estados: “Enquanto as emoções são ações acompanhadas por ideias e modos de pensar, os sentimentos emocionais são sobretudo percepções daquilo que o nosso corpo faz durante a emoção (...) Em organismos de cérebro simples, capaz de levar a cabo comportamento mas sem processo mental (...)” (2010:143).

Nada mais claro do que esta citação do médico neurologista António Damásio relativamente ao estado emocional para explicar o que senti. Embora perturbada, não estava rendida a uma tristeza sem fim. Se antes do acidente estava entregue a uma apatia generalizada, depois do sucedido fiquei sensibilizada para a vida e agarrei-me a ela com todas as minhas forças. A partir do acidente vivo cada momento intensamente. A forma que encontrei para esta nova vida renascida das cinzas regeu-se por uma única frase de ordem: criar sem parar. Passados dois anos do acidente, comecei a fazer *collages* com fragmentos de revistas e desenhos. Através desta técnica exibi uma realidade fragmentada e que talvez só tenha sentido para mim. Andei perdida à procura do meu Eu, disperso e fragmentado como peças de um *puzzle* desfeito. Por mais que tentasse criar um sentido, uma imagem completa, mesmo chegando ao fim do processo criativo, o resultado foi quase sempre caótico. Há uma tendência constante em mostrar o que perdi no acidente, e tentar reparar através da *collage* essa ausência. A perda dos dois membros inferiores foi alargada virtualmente a outros membros do corpo, nomeadamente, braços, mãos e rostos.

I.2. O discurso autorreferencial como estratégia

O meu processo criativo centra-se numa espécie de emancipação. Há como que um grito do que tenho preso em mim e preciso expulsar.

Como refere Margarida Medeiros: “(...) o artista (...) pode exorcizar a profunda depressão que advém de se sentir só perante si mesmo, projetando em múltiplas imagens um mundo do qual muitas vezes se sente excluído...ou voluntariamente se exclui ” (2000:151).

É esta ambivalência entre sentir-me excluída ou ser vítima de mim própria que me faz criar como forma de ultrapassar os meus medos e chegar ao outro.

Abordarei três aspectos cruciais que confirmam o tema da autorrepresentação nos projetos práticos desenvolvidos no âmbito desta dissertação, aspectos esses referidos por Margarida Medeiros (2000:121) relativamente à obra fotográfica da artista Cindy Sherman, mas que se podem igualmente aplicar aqui:

1. o questionamento da identidade e da sua configuração psíquica;
2. a projeção sobre o corpo da interrogação sobre a identidade;
3. o uso da fotografia, desenho, *collage* e vídeo como linguagens eleitas para encenar o discurso autorreferencial.

Sem questionarmos a nossa própria identidade dificilmente a conceberemos mentalmente. Posteriormente é natural que se atribua a uma parte do corpo essa mesma interrogação sobre nós próprios. Finalmente, como traduzir visualmente este discurso autorreferencial? A resposta está nos três projetos práticos da presente exposição.

Sobre a autorrepresentação contemporânea, Pedro Miguel Frade transcreve as palavras de Zur Ausstellung:

“O ato de pintar, de desenhar ou fotografar (autorretrato), é sempre procedido por uma encenação (...) que pode servir as mais variadas funções: auto-observação, introspeção e autoquestionamento, expressão de um certo estado psíquico, ou escolha de um papel por detrás do qual o artista procura dissimular-se. (...) um autorretrato não é uma encomenda. (...) Cada autorretrato é um momento de verdade. (...) Cada autorretrato é um diálogo com o Eu mais profundo do pintor ” (cit. por Frade, 1992:38).

E, nas palavras de Margarida Medeiros: “Se considerarmos, com Freud, que a multiplicação das representações do Eu está ligada à angústia de morte, a autorrepresentação estará então relacionada com uma estratégia subjacente de recusa da morte” (Medeiros, 2000:116,117). Com a concretização dos projetos práticos, verifica-se a possibilidade de exprimir essa mesma rejeição.

I.3. A arte como metodologia

Nos desenhos o meu retrato aparece frequentemente. O processo que adotei foi o seguinte: 1º. fiz uma pesquisa no tempo e selecionei as imagens que esteticamente se relacionavam com o que estava a experienciar; 2º. orientei-me pela visualização das

fotografias, através do computador; 3º. executei o desenho com caneta (branca/dourada/prateada) sobre cartolina preta; 4º. recortei o desenho; 5º. coleí o desenho sobre o cartão micro-canelado cru. As fotografias selecionadas foram numa primeira fase encenadas, posteriormente serviram de modelo para o desenho. Há como que um jogo de exposição de mim, de uma encenação e depois de um simulacro, uma cópia da cópia. Ao retirar a fotografia do seu contexto original deparei-me com uma apropriação e daí advém algo de falso. Há como que um desejo incontrollável de uma representação de mim própria, verificado não só nos desenhos mas também nas *collages* onde pernas, braços, rostos representam as ausências.

A repetição exaustiva dos membros e próteses são autorretratos dispersos que quero à força desmultiplicar, quer através de fragmentos de revistas quer através de desenhos. “(...) a multiplicação de (auto)rretratos, permite a simbolização narcísica que se centra nas pulsões de morte e de fechamento do sujeito sobre si mesmo. (...) a esse aumento das pulsões de morte que caracteriza a modernidade, e que empurra o sujeito para a exposição compulsiva de si ” (Medeiros, 2000:123). Há uma exposição direta de membros do corpo, logo, uma mensagem dura e chocante. Facto que só é viável consertar através da *collage*. Na perda de identidade, o ato de fazer as *collages* pode ser encarado como um ato de sobrevivência que encontra no fragmento visual a sua razão de existência. Há um processo de fragmentação na autorrepresentação. Assim como, se obtém um contentamento pelo preenchimento das ausências que permitem o conserto dos impulsos demolidores, sintoma cada vez mais vulgar de uma cultura do narcisismo.^{2 3} O crescimento destes impulsos/ pulsões explicam a dificuldade que tive em confrontar-me com uma separação não só física mas fundamentalmente mental do meu corpo. Razão pela qual tenha construído um cenário caótico.

² “Na tradição grega, o termo narcisismo designa o amor de um indivíduo por si mesmo. (...), Narciso era de uma beleza ímpar. Atraiu o desejo de mais de uma ninfa, dentre elas Eco, a quem repeliu. Desesperada, esta adoeceu e implorou à deusa Nêmesis que a vingasse. Durante uma caçada, o rapaz fez uma pausa junto a uma fonte (...): fascinado [pelo] seu reflexo, supôs estar vendo um outro ser e, paralisado, não mais conseguiu desviar os olhos daquele rosto que era o seu. Apaixonado por si mesmo, Narciso mergulhou os braços na água para abraçar aquela imagem que não parava de se esquivar. (...) Quis então separar-se de sua própria pessoa e feriu-se até sangrar, antes de se despedir do espelho fatal e expirar. (...)” (Roudinesco et al.,1998:530).

Na teoria freudiana o narcisismo está associado à fase egocêntrica no desenvolvimento psíquico da criança, em que toda a quantidade disponível da libido se encontra incorporada no ego (Doucet, s.d.: 136). Mas esse interesse excessivo por si próprio pode tornar-se uma atitude compensatória no adulto. A preocupação obsessiva com a forma como os outros o veem, a necessidade de ser admirado, a sobrevalorização de si e subvalorização do outro, constituem sintomas de um transtorno de personalidade reconhecido nos manuais médicos, o Transtorno de personalidade narcisista ou Narcissistic personality disorder (Mayo Clinic, 2014).

³ “Essa ‘cultura’, que ao longo deste trabalho designámos, ‘cultura do narcisismo’, é um sintoma do aumento das pulsões de morte” (Medeiros, 2000:150).

Enquanto num autorretrato o seu criador assume a sua hipotética essência, numa autorrepresentação o seu autor esconde-se por detrás de uma outra identidade, criando outros elementos e outras personagens que dão corpo a um conceito e escondem identidade de quem cria. Nas *collages*, nos desenhos, nas *polaroides*, nos álbuns e até no vídeo eu não dou a conhecer a minha figura exterior, mas crio imagens, composições, enquadramentos, aplico filtros que acentuam o que estou a sentir, sem ter necessariamente de me expor fisicamente. Esta particular forma de representação lembra a dualidade do homem ocidental referida por Roland Barthes, “(...) o homem ocidental é tido como duplo, composto por ‘exterior’ social, factício e falso, e de um interior pessoal e autêntico...” (cit. por Frade, 1990:39). Esta citação revela o pudor que o homem ocidental tem em se evidenciar pelo que sente, mas ao contrário já não sente repulsa pelo seu aspecto exterior manipulado e adulterado perante a sociedade.

I.4. Do autorretrato ao auto(re)conhecimento

Segundo Pedro Miguel Frade, a cultura ocidental fez basear a sua renúncia na apresentação-de-si. A fotografia moderna apenas poderia ambicionar a representar a “verdade” íntima de uma pessoa se o fotógrafo fosse capaz de ultrapassar as fronteiras sociais e exteriores do seu modelo. Para tal, extorquia as aparências privadas da vida das pessoas mantidas na ignorância da sua captura em imagem (1990:39,40).

Parece-nos importante referir, nesta fase, a diferença entre o autorretrato e a autorrepresentação tal como é mencionado por Pedro Miguel Frade: o autorretrato moderno pode ser considerado um regresso a si mesmo; ao contrário da autorrepresentação contemporânea em que a ação do sujeito passa pela apropriação de diferentes cenários já existentes. Há, assim, uma encenação e manipulação que resultam da solidão do artista que se vê preso a uma sociedade pós-industrial; no entanto, ele não está sozinho, mas em contacto virtual, assim é menos egoísta do que no autorretrato moderno (1990:41). Ou seja, o resultado da autorrepresentação contemporânea depende da relação que o artista produz com os outros e do meio cultural em que se insere. Há uma encenação-de-si que se baseia na apropriação de fragmentos de imagens que à partida não teriam ligação, valorizando-os, inserindo-os na sua autorrepresentação sem se expor diretamente, escondendo-se por detrás dessas imagens.

Numa miscelânea de imagens conectadas, sobrepostas ou não, que apontam para a representação de objetos que já tinham pertencido a outros, entramos assim na

criação de um mundo à parte mas referente a quem o produziu. Identificamo-nos e apropriamo-nos de fragmentos de imagens, de tal modo que cada composição não é mais do que um repositório dos vestígios das nossas imagens perdidas. Assim, recuperamos o que havia sido perdido, manifestando o auto(re)conhecimento.

Posto isto, passemos ao cerne deste primeiro capítulo, dando-lhe o devido seguimento com o exemplo de obras de arte com afinidade relativamente ao tema da autorrepresentação.

1.5. A autorrepresentação na arte contemporânea

Para esclarecer o tema da autorrepresentação no contexto do processo artístico, vamos, agora, dar início à descrição da obra de cinco artistas mulheres. Por ordem cronológica destacaremos a obra da fotógrafa britânica Sam Taylor-Johnson (1967), a da argentina Tatiana Parceró (1967), seguidamente a produção da artista checa Jana Sterback (1955), debruçar-me-ei ainda sobre a obra da artista norte-americana Cindy Sherman (1954) e finalmente apresentaremos a obra artística de Helena Almeida (1934). No início de cada descrição da obra destas artistas explicaremos o porquê desta seleção e o contributo que deram para a fundamentação do projeto prático da presente dissertação.

A obra da artista e cineasta Sam Taylor-Johnson é de realçar, neste contexto, não só por ter desenvolvido uma produção artística alargada na autorrepresentação, mas também porque elege a criação auto-referente como estratégia. Por detrás da sua obra está um conceito que evoca a figura humana em situações invulgares, em que desafia as noções de gravidade. Que nos leva a pensar na vulnerabilidade do ser humano e do seu Eu. Aspetos aprofundados e levados ao limite pela artista, que explora não só o lugar do ser humano na sociedade contemporânea, na sua interação com o outro, mas também a forma particular como privilegia a psique humana (Doroshenko, et al., 2006). Há uma encenação e manipulação das imagens nos seus trabalhos fotográficos. No sentido de ir ao encontro do processo artístico de Sam Taylor-Johnson não posso deixar aqui de numerar as quatro fases sucessivas da **imagem**, apontadas por Jean Baudrillard (1991:13) “- ela é o reflexo de uma realidade profunda;- ela mascara e deforma uma realidade profunda;- ela mascara a ausência de realidade profunda;- ela não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro.”

Deste faseamento podemos deduzir que quanto mais se avança no processo da realização da imagem, mais nos aproximamos do simulacro (cópia da cópia) e nos distanciamos da fiel aparência da realidade. Ao ato de fotografar/criar está inerente

uma estratégia criativa que precede o ato, que por sua vez é uma interpretação da forma particular como a artista concebe a sua ideia e como a vai materializar com os meios de que dispõe. Sam Taylor-Johnson faz parte central de algumas das suas composições fotográficas.

Fig.1.1 – Sam Taylor-Johnson, *Bram-Stokers-Chairs II*, 2005.



Fonte: Website da artista Sam Taylor-Johnson ⁴.

Para conseguir o efeito que vemos na Fig. 1.1, a artista teve de ser suspensa por cordas, que seriam editadas de forma a serem anuladas, criando um misticismo, reforçado pela sombra da figura. Aparentemente, a artista flutua sem qualquer tipo de suporte. Penso que o conhecimento acerca dos efeitos especiais do cinema, adquiridos pela artista, facilitaram a concretização desta série (Fig. 1.2).

Fig. 1.2 – Sam Taylor-Johnson, *(making of)*.



Fonte: Website Click Photography workshops ⁵.

Apresentamos agora a artista Tatiana Parcero que também nasceu em 1967, mas na Argentina, cuja obra destacamos na medida em que o seu processo de criação vai ao encontro dos projetos: $\frac{1}{4}$ [painel] e $\frac{1}{4}$ [vídeo] aqui propostos e expostos no edifício Comunicação e Imagem, do DeCA; se no primeiro é realizada uma *collage* através de

⁴ Disponível em: <http://samtaylorjohnson.com/photography/art/bram-stokers-chair-2005/attachment/bram-stokers-chair-xii-2005> Acesso em jul. 2017.

⁵ Disponível em: <http://clickphotography.format.com/2693851-levitation-natsumi-hayashi> - 32 Acesso em jul.2017.

elementos visuais de papel de revistas; já no segundo as sobreposições digitais de imagens são múltiplas, adquiridas pelas várias possibilidades da ferramenta de edição, *Blending Modes*, do *software Premiere*. Na obra de Tatiana Parceró há uma sobreposição direta de imagens e gráficos coloridos em acetato à fotografia a preto e branco, permitindo, assim, a transparência e união dos vários elementos.

O facto de ter usado o seu próprio corpo como base transmite uma invasão por ela permitida. O mapeamento do seu corpo é de temática diversificada, desde a motivos exóticos, antigos códigos, passando por símbolos que remontam ao antigo Egito e finalmente pela anatomia do corpo humano (Fig. 1.3).

Fig. 1.3 – Tatiana Parceró, *Serie Universus*, 2016.



Fonte: *Website da Galeria Fotocreativa* ⁶.

Tatiana Parceró revela como a sua obra fotográfica se foi desenvolvendo: “I started with the exploration of my external body as a way of knowing myself. Later, I included objects which would help me to define visually, individual and social metaphors. After that I went beyond the boundaries of the skin to start the exploration of my inner body” ⁷ (cit. por River: 2006). Esta passagem do exterior para a exploração do seu corpo interior reflete o seu interesse em ir mais além dos limites impostos pela pele. As suas fotografias revelam o estudo da anatomia do seu corpo. É de realçar a sua formação de base em psicologia e mais tarde um mestrado em fotografia, instrumentos que se conjugaram, permitindo uma simbiose dos dois saberes, patente nas suas composições.

Figs. 1.4 e 1.5 –Tatiana Parceró, *Serie Cartography*, 1995-1996.

⁶ Disponível em: <http://galeriafotocreativa.com/las-fusiones-de-tatiana-parcero/> Acesso jul. 2017.

⁷ Tradução livre: “Comecei com a exploração do meu corpo externo como forma de me conhecer. Mais tarde, incluí objetos que me ajudariam a definir visualmente metáforas individuais e sociais. Depois disso, fui além dos limites da pele para iniciar a exploração do meu corpo interior.”



Fonte: Website da Revista *Límulus*⁸.

Enquanto que na obra de Tatiana Parceró a artista tenta traduzir o interior do corpo graficamente, já a artista Jana Sterback não tem pudor em expor a carne de que somos todos feitos. Exemplo disso é a sua criação *Flesh dress for An Albino Anorectic* (1987) na qual a mensagem é forte mas abrange toda a gente; a carne é encarada como um material simples e concreto. O ato de secar a carne ou o peixe remonta ao homem primitivo (Fig. 1.6). “Talvez a novidade desta obra”, como diz a própria, “seja ter trazido esse procedimento para o palco da arte contemporânea.” Acrescenta ainda: “Arte contemporânea significa comunicação, essa comunicação não tem de ser necessariamente agradável” (2012, 0:33-0:37). Daí que a escolha dos materiais seja para a artista um desafio; o observador sente-se mais motivado quando é confrontado com algo que reconhece. Outras questões são levantadas nesta obra, como a mutabilidade dos materiais e a individualidade humana.

Fig. 1.6 – Jana Sterback, *Flesh dress for An Albino Anorectic*, 1987, fotografia, 26,5 x 20 cm.



Fonte: Website *Psicología del arte*⁹.

Como vestir o corpo feminino? É algo que preocupa a artista como verificamos atrás; esse questionamento também está presente em *Hair shirt* na qual são retratadas as alterações, quer mentais quer corporais, que estão associadas à transexualidade,

⁸ Disponível em: <http://limulus.mx/cartografias-tatiana-parcero/?lang=en> Acesso em jul. 2017.

⁹ Disponível em: <http://psicologiadelarte.com/2015/05/esteticas-del-extremo-duchamp-y-la-defortificacion-del-arte/> Acesso jul. 2017.

tratando-se de um apelo contra a discriminação sexual e violência psicológica de que os transexuais são vítimas. Há um certo humor irônico que apela imediatamente aos sentidos do observador. Em meu entender, as roupas são o meio ideal que a artista utiliza para questionar a função do corpo na sociedade (Fig. 1.7).

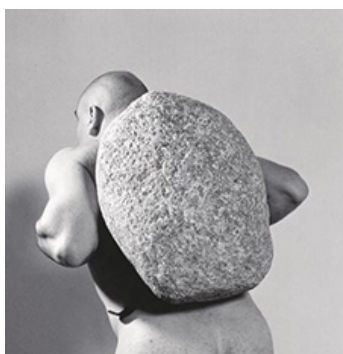
Fig. 1.7 – Jana Sterback, *Hair Shirt*, 1992, fotografia, 49 x 36 cm.



Fonte: *Website Polo de arte* ¹⁰.

Na sua obra, a artista ambiciona a uniformização do povo, i.e. pretende reduzir as diferenças entre eles, seguindo o mesmo padrão. Exemplo disso é a sua obra, *Sysphus*, na qual surge um homem equipado com uma pedra às costas, representado numa fotografia. Também podemos presenciar a “mochila em pedra”, quando exposta, situada pousada por baixo da fotografia da mesma, permitindo visualizar as alças de couro que a fotografia esconde (Fig. 1.8).

Fig. 1.8 – Jana Sterback, *Sysphus*, 1998.



Fonte: *Website Conseil des arts du Canada* ¹¹.

Relativamente ao porquê da escolha da obra desta artista no contexto do projeto prático desta dissertação, a resposta está no ¼ [painel] no qual a seleção de alguns

¹⁰ Disponível em: <http://polodearte.com/los-artistas-interpretado-la-identidad-sexual/> Acesso jul. 2017.

¹¹ Disponível em: <http://archive.pggavam.conseildesarts.ca/2012/winners/jana-sterbak> Acesso jul. 2017.

elementos de revistas coincidem com os da Jan Sterback, o corpo humano, a carne e nas roupas; enquanto Sterback os utiliza literalmente, eu uso uma representação desses elementos.

Contrariamente à obra de Jana Sterback, “Cindy Sherman permite (...) tornar-se ‘vitrine dela mesma’, ideia (...) associada [ao] aumento das pulsões de morte que caracteriza a modernidade, e que empurra o sujeito para a exposição compulsiva de si” (Medeiros, 2000:123). Estamos perante um jogo de Cindy Sherman consigo própria, colocando-se numa posição central através da fotografia e, em simultâneo, controlando todo o processo. O que destaca as suas fotografias das demais é o facto de sugerirem uma performance, há uma encenação materializada numa fotografia. A sua primeira série, *Untitled Film Stills*, produzida entre 1977 e 1980, é composta por sessenta e nove fotografias. Nela está representada a exposição compulsiva de si, de que fala Margarida Medeiros, a artista aparece em todas as fotografias. Estas fotografias conduzem-nos para cenas de filmes dos anos 50 e 60, nas quais a mulher é objeto de sedução (Fig.1.9).

Fig. 1.9 – Cindy Sherman, *Untitled Film Still #17*, 1978, fotografia, reimpressa em 1998.



Fonte: Website do Jornal *The New York Times*¹².

Sherman encarna não só personagens fictícias, com roupas *vintage*, cabeleiras e maquiagem, mas também atua como diretora, assistente de moda, cenógrafa e operadora de câmara. Os títulos desta série dão a entender que são *frames* capturados de uma sequência fílmica.

“A imagem produzida ganha a dimensão – falsa – de ‘instantâneo’ de filme; pressupõe que foi retirada do contexto de uma narrativa na qual a figura – da fotógrafa – é suposto ter uma performance específica e relevante ” (Medeiros, 2000:121). Pode-se dizer estamos perante uma dupla encenação, visto que se por um lado Sherman interpreta a figura de atriz, por outro lado a própria atribui títulos que induzem em erro

¹² Disponível em: <https://www.nytimes.com/2014/10/17/arts/design/cindy-shermans-untitled-film-stills-go-to-auction-.html> Acesso em jul. 2017.

e que não traduzem o que estamos a ver, sendo uma mera especificação técnica. Assim, podemos concluir que:

“O trabalho da artista é (...) o de representar papéis mas de uma forma (...) ‘naturalista’: nada nos remete para o original do qual [estas imagens seriam] uma encenação, ou uma cópia no sentido platónico: elas são antes um ‘simulacro’, uma cópia de uma cópia, já que tentam imitar um instante de uma sequência fílmica imaginária” (Medeiros, 2000:121-122)

Contudo, referimos aqui o trabalho de Sherman, porque nos interessa desvendar qual o processo utilizado até chegar ao que vemos.

Finalizamos com a produção artística de Helena Almeida que revela esse mesmo processo artístico como fazendo parte da sua obra. Segundo João Ribas, comissário da sua exposição no Museu de Serralves: “ ‘Helena Almeida não é uma pintora, mas um corpo em permanente performance’ ” (cit. por Andrade, 2015).

Fig. 1.10 – Helena Almeida, *Pintura habitada*, 1975, acrílico sobre fotografia a preto e branco.



Fonte: Website da Galeria Presença¹³.

Na fotografia *Pintura habitada*, a artista traz para dentro da obra o seu próprio corpo. Encontrou na fotografia o meio ideal para o trabalhar. Não se fala aqui de um autorretrato mas do corpo como instrumento de trabalho. A artista depara-se com uma rivalidade entre o seu próprio corpo e a cor azul; à medida que vai pintando, vai cobrindo o seu corpo com as pinceladas azuis (Fig. 1.10). Argumenta que a cor azul cria o espaço (cit. por Andrade, 2015). Por outro lado, o autorretrato aos poucos deixou de ser importante na sua obra, o rosto de Helena Almeida foi sendo eliminado e passamos a ver o seu corpo fragmentado.

A esta ideia de corpo fragmentado associo as perdas que fui tendo ao longo da vida. Perdas essas não só físicas mas principalmente de referentes. Uma vida sem

¹³ Disponível em: <http://www.galeriapresenca.pt/site/index.php?pag=noticias> Acesso em jul. 2016.

referentes é como um corpo desmembrado. Se no 1/4 [painel] desta exposição figuram essas perdas que à força quero reparar, através da *collage*; no 1/4 [arquivo fotográfico] procuro tentar gerir essas mesmas perdas e impor alguma ordem no registo fotográfico, realizado nos meus internamentos, criando álbuns identificativos de cada um deles. Para sustentar estes trabalhos práticos tive a necessidade de estruturar o próximo capítulo intitulado, *O Arquivo*. Nele tento perceber as linhas pelas quais é construído o conceito de arquivo, associado à sua função de reavivar as memórias, as quais fazem parte do processo do presente. Para tal, recorro a pensadores, filósofos e artistas que funcionam como eixos da minha prática artística.

Capítulo II O Arquivo

II.1. Uma aproximação ao conceito de arquivo

O tema do arquivo surge nesta dissertação como premente a partir de um dos três projetos práticos desta dissertação, *1/4 [arquivo fotográfico]*. Neste, surgiu a necessidade de conceber a elaboração de um arquivo. Partindo da organização da documentação fotográfica obtida nos diferentes internamentos, naturalmente colocou-se a questão da catalogação, organização e seleção desses registos de forma inteligível, sem perder o fio condutor. Para cimentar esta abordagem destacamos e confrontamos as reflexões de quatro autores: Freud (1856-1939), Jacques Derrida (1930-2004), Michel Foucault (1926-1984) e o crítico de arte Hal Foster (1955). A escolha dos mesmos não foi acidental: o motivo está relacionado com o facto destes autores terem investigado o conceito de arquivo e os mecanismos que lhe estão subjacentes, tornando clara a sua definição.

Enquanto Freud está na origem da teoria das pulsões/impulsos, em especial a *pulsão de morte*, que podem ser ligadas à formação do arquivo, a Derrida interessa-lhe o próprio processo arquivístico. Já Foucault define o arquivo como um sistema aberto, enquanto Foster faz a transposição para a arte contemporânea do conceito de arquivo. Pretende-se, assim articular a temática do arquivo com o projeto prático desta dissertação, de forma a compreendê-lo e a sustentá-lo conceptualmente.

Assim, inicia-se este estudo com uma abordagem ao conceito de arquivo. Para tal pretendo, no trabalho prático desta dissertação, organizar as minhas memórias advindas de um acontecimento traumático. Quero tornar esse acontecimento inteligível de modo a conseguir fechar um ciclo e poder avançar com tranquilidade a minha vida. Proponho começar por delimitar a raiz etimológica da palavra arquivo:

“(...) do grego *arkhēion*, ‘sede de governo’. Pelo latim tardio *archīvu-*, ‘arquivo’ ”; Do latim *archivum*, ‘tribunal, palácio, arquivo’ (Rodrigues, 2004:143-144).

Acrescentamos a definição de arquivo:

“1. Ação de arquivar; 2. conjunto documental (manuscritos, livros, fotografias, impressões digitais, etc.) que resulta da atividade de uma atividade de uma entidade ou um serviço; 3. depósito, lugar ou edifício onde

se guarda um conjunto documental; cartório; 4. móvel de metal com gavetas, para guardar documentos; 5. pessoa de boa memória (...) ” (ibidem).

Nesta definição vislumbram-se as linhas que tecem a palavra arquivo, de acordo com Derrida:

“(...) pela palavra ‘arquivo’ – e pelo arquivo de uma palavra tão familiar. *Arkhe*, (...) designa ao mesmo tempo começo e comando. Este nome coordena aparentemente dois princípios (...): o princípio da natureza ou da história, *ali onde* as coisas *começam* – princípio físico, histórico ou ontológico-, mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada – princípio nomológico” (Derrida, 2001:11).

Neste trecho, Derrida explora o duplo sentido da raiz da palavra arquivo, em grego *arkhê*, que significa tanto começo (origem/autenticidade), como comando (autoridade/poder). Segundo o autor, verificamos uma forte presença do desejo como forma de preservar a memória pelo arquivo de registros, e uma relação entre o sujeito e a instituição arquivista que decide o que entra e sai do arquivo, zelando pela reunião do acervo. Este desejo arquivístico remonta à palavra grega *arkheion*, morada oficial do Arconte ¹⁴, um espaço restrito onde se preservavam os documentos que continham as leis. Para o autor não existe poder político sem o poder do arquivo.

Ao relacionar a noção de arquivo com a memória, Derrida argumenta que há uma constante tensão entre manutenção, representação e repressão da memória. A este propósito Derrida enuncia o conceito de *mal do arquivo*, o qual estaria ligado à pulsão de morte¹⁵, ao apagamento da memória, cujas consequências podem ser psíquicas, sociais e políticas. É exatamente esta uma das perspectivas centrais, nas quais é explorado o conceito de arquivo em determinadas práticas artísticas contemporâneas, como se elucidará no desenvolvimento deste capítulo.

¹⁴ Governante ou magistrado principal de várias cidades-estado na antiga Grécia, e.g. Atenas.

¹⁵ “Em 1920, com a publicação de *Mais-além do princípio de prazer*, Freud instaurou um novo dualismo pulsional, opondo as pulsões de vida às pulsões de morte: a repercussão seria imensa, tanto por seus efeitos no pensamento filosófico do século XX quanto pelas polêmicas e pelas rejeições que essa tese provocaria no próprio âmago do movimento psicanalítico. (...)Todavia, foi a partir da observação da compulsão à repetição que Freud pensou em teorizar aquilo a que chamou pulsão de morte. De origem inconsciente e, portanto, difícil de controlar, essa compulsão leva o sujeito a se colocar repetitivamente em situações dolorosas, réplicas de experiências antigas” (Roudinesco et al., 1998:631).

Não haveria este impulso do arquivo se fôssemos seres infinitos, com uma memória inesgotável. Na realidade há uma necessidade expressa em passar a informação de geração em geração e os arquivos são a forma ideal de perpetuar essa informação.

À execução do arquivo, Freud admite que está inerente uma repetição compulsiva, associando esta à pulsão de morte e à destruição. A pulsão de morte referenciada por Derrida, parte da definição de Freud e está associada a uma ação autodestrutiva: “(...) ela trabalha (...) sempre em silêncio, não deixa que nenhum arquivo lhe seja próprio. (...) Ela trabalha para destruir o arquivo: com a condição de apagar os seus próprios traços ” (1995:21).

Segundo Derrida, a pulsão de morte destrói e reprime o desejo de memória, aniquilando o arquivo. Ao apagar os arquivos existentes dá lugar a novos arquivos que podem ser inscritos. Desta forma a pulsão de morte é reinterpretada como *mal de arquivo*, isto é, como algo que apaga os arquivos escritos para que o processo de arquivamento pudesse continuar efetivamente, até o infinito. Eis assim o conceito *mal de arquivo* como destruidor do princípio arquivista. Derrida recorda que os documentos que vão incorporar o arquivo estão fora do seu contexto original. Há uma seleção e leitura desses documentos, sujeitos a uma interpretação que resultam das diretrizes utilizadas. Esta procura doentia de encontrar algo no arquivo que supostamente se perdeu ou se escondeu é o que Derrida considera o *mal de arquivo*. O arquivo possui o poder de recuperar ou reconstruir o passado, tornando-se assim num arquivo do mal. Derrida em *Mal de Arquivo - Uma Impressão Freudiana* (2001 [1995]) , recorre à psicanálise de Freud para a renovação do conceito de arquivo. Na medida em que o inconsciente subverte sistematicamente qualquer ideia de arquivo, a sua presença leva à repressão e extinção dos seus efeitos organizativos. Podemos concluir que Derrida reconhece no discurso freudiano um potencial na desconstrução do conceito de arquivo.

Uma outra visão do arquivo que nos interessa é a de Michel Foucault. Para este autor o arquivo não é o que protege, é o que define o discurso, é o sistema que diferencia os discursos:

“O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, (...) mas o arquivo é também o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente numa multidão amorfa, (...) mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas (...) O arquivo não é o que protege, apesar da sua fuga imediata (...) é o que define (...) o sistema da sua enunciabilidade. O arquivo não é, tampouco, o que

recolhe a poeira dos enunciados que se tornaram inertes e permite o milagre eventual da sua ressurreição; é o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa; é o sistema do seu funcionamento. Longe de ser o que unifica tudo o que foi dito no grande murmúrio confuso de um discurso, longe de ser o que nos assegura existir no meio do discurso mantido, é o que diferencia os discursos (...)" (1971:161).

Segundo Foucault, este sistema de enunciados não é a reunião de todos os textos conservados por uma cultura, mas antes um sistema que forma e transforma os enunciados. Este processo tem em conta os princípios que regem os limites do que foi dito, da memória, da conservação, da reativação e da apropriação. É o próprio sistema do discurso. "Este arquivo constituído a priori do discurso falado está fundado, provavelmente, no nosso inconsciente como um impulso ou necessidade arquivísticos, como uma forma de organização primordial" (Medeiros: 2011).

Este impulso faz-nos pensar que Foucault circunscreva *Arkheion* não apenas a um espaço restrito onde se preservavam os documentos das leis, mas algo que está fora de nós e assim nos limita. Seria a passagem do enunciado para a coisa.

Foucault considera o arquivo como uma linguagem que nos permite construir um discurso de todos os discursos pronunciados. Trata-se de um sistema de formação e transformação dos discursos. No arquivo estão guardados os discursos que não nos pertencem, mas que são passíveis de serem recuperados para a nossa verdadeira memória cultural (Ceia, 2013).

Quer em Derrida, *Mal de arquivo – Uma Impressão Freudiana* (2001), quer em Foucault, *Arqueologia do saber* (1971), verificamos "que o autor do arquivo não se limita a uma postura passiva [na constituição do arquivo, acrescenta-lhe sempre algo de novo] " (Mendes Jr., 2009). Tal processo pressupõe a sua "abertura" constante como metodologia específica na sua construção. Esta metodologia própria inclui consultas, alterações e acrescentos ao arquivo. No entanto, estes autores têm abordagens distintas:

"A abordagem de Foucault procura no próprio enunciado da linguagem a origem do arquivo, enquanto a de Derrida procura uma afinidade entre a psicanálise e o arquivo, questionando a memória e a finitude do corpo individual e também a memória colectiva e as relações de poder de uma nação" (Medeiros, 2011).

No desenvolvimento do projeto prático desta dissertação, o arquivo que propomos foi construído à medida das exigências do momento, tratando-se de um arquivo “aberto”, sujeito a transformações. Estas partem não só de quem as executou mas também do observador participante que tem livre arbítrio para estruturar a ordem do arquivo que para si faz mais sentido.

No âmbito da criação contemporânea e fazendo a ponte com as reflexões anteriores, parece-nos importante referir, no campo artístico, a posição que o crítico de arte e teórico pós-modernista Hal Foster adota em relação à noção de arquivo:

“Os ‘arquivos’ (...) não são os lugares empoeirados cheios de documentos desinteressantes do conhecimento acadêmico. Pretendo usar o termo como Foucault, significando ‘o sistema que governa a aparição de declarações’, que estrutura expressões particulares de um período específico. Nesse sentido um arquivo não é só por si afirmativo nem crítico; simplesmente supre os termos do discurso. Esse ‘simplesmente’, entretanto, não é algo pequeno, pois se um arquivo estrutura os termos do discurso também limita o que pode ou não ser pronunciado em determinada época e lugar” (2002:183).

Passados dois anos, Foster no seu artigo, “An Archival Impulse” qualifica o impulso do arquivo como algo emblemático que considera uma tendência em proveito próprio e que isolado é bem-vindo (2004:3). Entre os artistas contemporâneos que utilizam o processo do arquivo nas suas práticas artísticas e cujo conceito está enquadrado no projeto prático desta dissertação, destacamos dois casos emblemáticos: Thomas Hirschhorn e Tacita Dean, como iremos desenvolver mais à frente neste capítulo. Na produção artística destes artistas há a realçar o seu processo criativo. Resultado do cruzamento da sua experiência artística com a sua produção, através de uma metodologia própria. Esta será revelada e desenvolvida no capítulo III - Projetos de experimentação artística: práticas/processos e reflexões, dedicado aos trabalhos práticos desta dissertação.

Nesse sentido, vários artistas desenvolvem projetos à volta da alteração de arquivos; muitas vezes apropriam-se de arquivos históricos ou impõem metodologias científicas decorrentes da organização do arquivo, nos seus processos artísticos. Há uma tendência destes artistas para reinterpretarem o arquivo, obtendo dados chave para poderem refletir sobre problemáticas sociais e políticas.

II.2. O arquivo como reatualização de memórias

Interessa-nos debruçar sobre a relação entre a prática arquivística e a arte na contemporaneidade. Nesse contexto, a partir do séc. XX verificamos a escolha por parte dos artistas da temática do arquivo como conceito das suas obras.

“(...) a intenção da coleta artística passa a ser o processo de coletar, arranjar e inventariar, em detrimento do objeto como fim. O processo então passa a ser passível de contemplação. (...) A arte passou a perceber a memória – e a sua organização, o seu arquivamento – não apenas como algo acabado, mas sim como um processo.” (...) O encanto da arte contemporânea com o arquivo passa pela manipulação da ‘verdade’. O arquivo está historicamente ligado ao armazenamento do que é importante e do que é verdade” (Pitella, 2013).

Hal Foster no seu texto: “An Archival Impulse” realça precisamente o arquivo na prática artística contemporânea. Na sua constituição pode ser detetada a tendência para apresentar uma informação histórica, frequentemente perdida ou deslocada e fisicamente presente, assim como a utilização duma noção espacial não hierárquica.

“If archival art differs from database art, it is also distinct from art focused on the museum” ¹⁶ (Foster, 2004:5).

Assim, a figura do artista como arquivista pode relacionar-se com a figura do artista curador e do artista como colecionador.

“(...) the orientation of archival art is often more ‘institutive’ than ‘destructive’, more ‘legislative’ than ‘transgressive’ ” ¹⁷ (ibid.)

Os artistas impulsionados pelo arquivo baseiam-se em “fontes familiares” para garantirem a legibilidade das suas obras. Mas segundo Foster, esta legibilidade pode perder-se quando o artista a coloca em questão. Como iremos verificar mais à frente em certas práticas artísticas, como a de Douglas Gordon que utiliza os “readymade do tempo” como modelo.

Jan Avgikos, historiadora e crítica de arte, na sua introdução ao artigo “Archive Fever: Uses of Document in Contemporary Art” da revista *Artforum International* esclarece

¹⁶ Tradução livre: “Se a arte do arquivo difere da arte da base de dados, é também distinta da arte focada no museu.”

¹⁷ Tradução livre: “a orientação da arte arquivística é muitas vezes mais “instituída” do que “destrutiva”, mais “legislativa” do que “transgressora”.

que nos dias de hoje a história da cultura sofre de memória a curto prazo, o que faz originar os arquivos, sendo testamentos vitais e valiosos como o ouro em Fort Knox¹⁸:

“These days, it seems, everybody has a hand in history. When a culture suffers from short-term memory in this way, archives are vital testaments to times past, repositories stuffed with documents, photographs, films, records that are valuable as the gold in Fort Knox” (Amor et al., 2008:364).¹⁹

Os arquivos estão associados a um preconceito, ao serem estruturados de forma diferente, surgem como se nunca tivessem acontecido. Dependendo de quem faz a narração, a veracidade está na balança (ibid.).

A criação de arquivos na prática artística contemporânea é vasta. Os artistas que vamos citar foram escolhidos pela sua afinidade com o projeto prático desenvolvido no contexto desta dissertação, quer em termos de materiais utilizados, quer em termos de aproximação conceptual.

A instalação intitulada: *From the Freud Museum* (1991-6) da norte-americana Susan Hiller (1940) é disso exemplo, na medida em que podemos associar ao ¼ [arquivo fotográfico] desta dissertação. Na obra de Susan Hiller verifica-se uma organização de objetos pessoais da artista, como aquele que utilizo no ¼ [arquivo fotográfico] no qual também há uma estrutura cronológica. Se por um lado na primeira somos confrontados com os objetos físicos, na segunda estes objetos/cenários são materializados em fotografias/polaroides inseridos em álbuns/caixas.

A instalação de Susan Hiller, acima referida, foi realizada inicialmente para o Museu de Freud, mas posteriormente exibida noutros espaços (Fig. 2.1).

¹⁸ O **Fort Knox** é um posto do Exército no estado de Kentucky. Neste posto está o famosíssimo depósito de ouro dos Estados Unidos, pelo qual o lugar é realmente conhecido como depósito de grande parte do ouro guardado pelo governo do país.

¹⁹ Tradução livre: “Hoje em dia, parece que toda a gente tem uma mão na história. Quando uma cultura sofre de memória de curto prazo, desta forma os arquivos são testemunhos vitais de tempos passados, repositórios recheados com documentos, fotografias, filmes, registos valiosos como o ouro em Fort Knox.”

Figs. 2.1 - Susan Hiller, *From the Freud Museum*, 1991-6.

Fig. 2.2 - Susan Hiller, *Homage to Gertrude Stein*, 2011.



Fonte da fig. 2.1: *Website do Bowag psk Contemporary* ²⁰.

Fonte da fig. 2.2: *Website da artista Susan Hiller* ²¹.

Aqui o arquivo pessoal de Freud ganha o espaço público do museu, expandindo os complexos níveis de uma memória individual, memória esta constituída por dimensões históricas, políticas e culturais (Macêdo, 2009:187).

Susan Hiller refere que, ao visitar o museu de Freud, em Londres, ficou impressionada com a valiosa coleção de arte, constituída por peças clássicas e etnográficas, pertencentes a Freud. A artista parte deste pressuposto, decidindo criar a sua própria coleção de artefactos. Essa coleção é composta pelos mais diversos materiais, aparentemente sem valor, desde fragmentos aleatórios até lixo, mas que carregam uma aura e um valor acrescentado para a própria artista (cit. por Macedo, 2009:187).

A obra é constituída por uma vitrina de vidro com duas prateleiras que incorporam cinquenta caixas de arquivo, nas quais são utilizados papel, vídeo, slide e lâmpadas.

A cada caixa é atribuído um número e um título correspondente ao seu conteúdo.

Enquanto que o arquivo constituído por Freud traduz algo que podemos incorporar num património da cultura ocidental, já a coleção de Hiller, segundo a própria, aponta para um arquivo de mal-entendidos, crises e ambivalências que complicam qualquer noção de património (cit. por Andreson: 2013).

Outra personagem que Susan Hiller traz para a sua obra é Gertrude Stein. É pertinente debruçar-nos sobre esta personagem uma vez que os critérios para a organização do arquivo estão relacionados com elementos não racionais. Interessa-me aqui abordar esta dimensão porque no projeto prático desta dissertação o arquivo é referido pela organização de acontecimentos traumáticos. A norte-americana Gertrude Stein (1874-1946) foi escritora de romances, poesia e peças de teatro. Esta homenagem é composta por uma secretária Art Déco que contém no espaço inferior livros que

²⁰ Disponível em: <http://www.bawagpskcontemporary.com/index.php?id=111&ausstellung=33-> Acesso em jul. 2017.

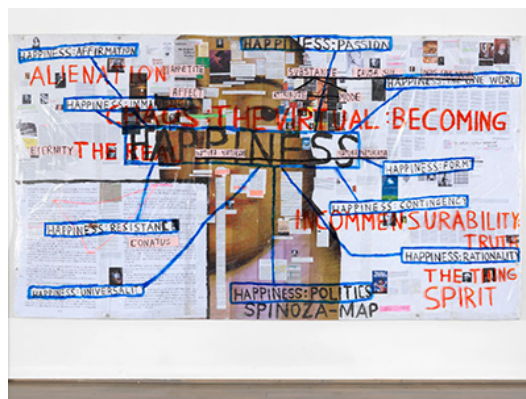
²¹ Disponível em: http://www.susanhiller.org/selected_works.html Acesso em jul. 2017.

referenciam Stein, como se tratasse de um relicário literário. Na secretária está pousado um trabalho de pós-graduação sobre o tema elaborado por Hiller (Fig. 2.2). Esta artista alude ao interesse de Stein pela escrita automática ²², empilhando uma coleção de livros relacionados com este assunto. “(...) the subterranean library is where you’ll find the action. Suddenly we have colour. Those books give the sculpture a transgressive energy. They fly in the face of reason” ²³ (Sheering, 2011).

Enquanto Susan Hiller na sua obra destaca certos objetos pessoais que à partida ficariam perdidos no tempo, organizando-os e valorizando-os, atribuindo a cada um deles uma presença e uma importância similares. Já o artista suíço Thomas Hirschhorn (1957) interessa-nos pela forma visual como organiza o seu arquivo. Cada fragmento, frase, imagem têm escalas, cores e grafismos diferentes, logo há uma hierarquia e uma relevância dadas a cada pormenor destacado nas suas composições. Utiliza como método processual de criação a “ramificação”, envolvendo o espetador através da abundância, processo recorrente nas suas obras.

Na obra, *Spinoza Map* (2007), Hirschhorn combina imagens com textos, numa preocupação constante em associar e destacar certas palavras. A base de papelão é feita na vertical, fixada na parede. É colada uma impressão do rosto do filósofo Espinoza que quase desaparece no meio de sobreposições através de colagens que se materializam num mapa de referências (Fig. 2.3).

Fig. 2.3 - Thomas Hirschhorn, *Spinoza Map*, 2007, técnica mista, 240 x 429 cm.



Fonte: Website do Arndt fine art ²⁴.

²² “Tipo de escrita que resulta da inspiração do momento, sem preparação prévia nem esquema de trabalho previsto, e que se assume ser imediata e incontrolada. Tanto pode aplicar-se a expressão do tipo de discurso produzido por indivíduos em estado de alucinação ou sob hipnose como para um certo tipo de escrita descentrada que dadaístas e surrealistas praticaram. O teórico do surrealismo André Breton ajudou a divulgar este tipo de escrita a que chamou ‘pensamento falado’, entendendo-se este registo como tentativa de pôr por escrito pensamentos não controlados pela lógica ou pela razão. O objetivo, como em qualquer vanguarda literária, era o de demolir as convenções da escrita tradicional.” (Ceia, 2013)

²³ Tradução livre: “é na biblioteca subterrânea onde se encontra a ação. Repentinamente, temos cor. Esses livros dão à escultura uma energia transgressora. Eles voam em face da razão.”

²⁴ Disponível em: http://www.arndtfineart.com/website/artist_1030_image?idx=h Acesso em jul. 2017.

Outros materiais são utilizados, nomeadamente papel, folhas de plástico, fita adesiva transparente e marcadores, que não têm unicamente um carácter funcional mas que adquirem uma presença, em termos de materialização, como parte integrante da obra. Segundo o artista: “That makes sense to me: I use the materials around me. These materials have no energetic or spiritual power” ²⁵ (cit. por Foster: 2011). Apesar de partir desses materiais básicos do quotidiano, cria obras de grande dimensão que interrogam conceitos de justiça e poder, injustiça e impotência, e de responsabilidade moral. A escolha de Hirschhorn pela utilização destes materiais não significa que o seu trabalho resulte em algo efêmero, argumentando: “It’s humans who decide and determine how long the work lasts. The term ‘ephemeral’ comes from nature, but nature doesn’t make decisions” ²⁶ (cit. por Foster: 2011).

Hirschhorn seeks to ‘distribute ideas’, ‘liberate activity’, and ‘radiate energy’ all at once: he wants to expose different audiences to alternative archives of public culture, and to charge this relationship with affect” ²⁷ (Foster, 2004:6,7).

Esta procura em simultâneo de distribuição, libertação e de irradiação, manifestada em arquivos alternativos, expostos a um público diversificado revela o espírito livre do artista. Efetivamente, este assume que a sua obra não se preocupa com o mercado da arte e não faz propaganda política. Ainda sobre a técnica utilizada nesta obra, Hirschhorn acrescenta que a colagem é essencial no seu trabalho. O artista define esta técnica e explica a sua importância:

“Creating collage means creating a new world with elements of existing world. This is why collages are often not taken seriously. Making them seems suspicious and is considered unprofessional, but these are precisely the arguments that demonstrate collages’ resistance. Collages resists facts; collages resist information; collages resist documentation” ²⁸ (2008).

Outro artista cuja obra tem como ponto de partida o processo de arquivo é do belga Jan De Cock (1976). Na sua prática artística recorre à técnica da fotografia, elabora as

²⁵ Tradução livre: "Isso faz sentido para mim: eu uso os materiais ao meu redor. Esses materiais não têm poder energético ou espiritual "

²⁶ Tradução livre: São os seres humanos que decidem e determinam quanto tempo dura o trabalho. O termo "efêmero" vem da natureza, mas a natureza não toma decisões.

²⁷ Tradução livre: Hirschhorn procura "distribuir ideias", "libertar atividade" e "irradiar energia" de uma só vez: quer expor públicos diferentes a arquivos alternativos da cultura e recarregar essa relação com afeto.

²⁸ Tradução livre: “Criar uma colagem significa criar um mundo novo com elementos do mundo existente. Isso porque as colagens muitas vezes não são levadas a sério. Fazê-las é considerado suspeito e pouco profissional, mas estes são precisamente os argumentos que demonstram a resistência das colagens. As colagens resistem a factos; as colagens resistem à informação; as colagens resistem à documentação.”

suas próprias imagens, contrapondo-as e questionando-as. O seu processo baseia-se na organização de um atlas de imagens dentro de imagens. Referenciámo-lo pelo modo como acentua o aparelho (câmara) no próprio processo da constituição das imagens. A sua exposição realizada em 2008, no MoMA tem como título: *Denkmal, Museum of Modern Art, 11 West 53 Street, New York, 2008*. No título de todas as obras expostas o artista utiliza a palavra *Denkmal*, cujo significado em alemão traduz "monumento". No entanto, a expressão em flamengo incorpora dois significados: *Denk*, que significa "pensar", e *mal*, que se traduz como "molde". Para De Cock, um *denkmal* é um molde para pensar. O número 11 refere-se à própria localização do MoMA em 11 West 53 Street.

"Constituted as a potentially endless atlas of pictures within pictures, Denkmal 11 underscores the idea that there is no closure or definitiveness in the interpretation of the history of modern art"²⁹ (MoMA, 2008).

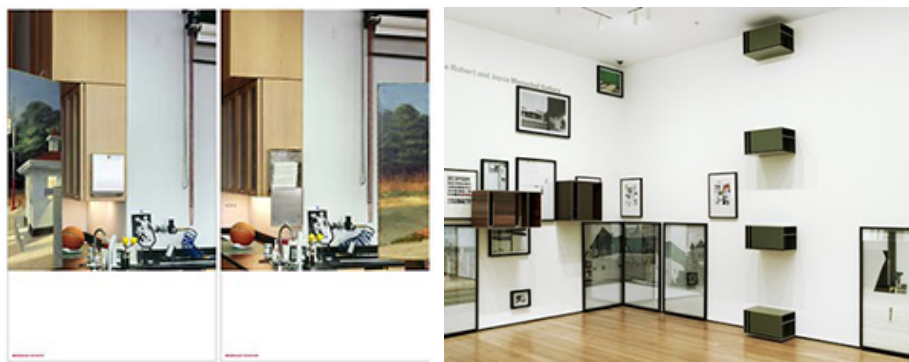
A associação, que o artista faz da obra ao lugar onde é exposta, reforça a ideia de que não há um encerrar definitivo na interpretação da história da arte moderna.

A instalação de De Cock oferece uma visão caleidoscópica das gerações do modernismo através de uma lente interdisciplinar. O artista tira as fotografias com duas máquinas (uma *Sinar* analógica e uma *Hasselblad* digital). Relativamente ao mesmo objeto regista uma série de pontos de vista diferentes, num processo quase fílmico (MoMA: 2008) (Fig. 2.4).

A instalação é organizada em várias partes, compostas por um dispositivo complexo de imagens emolduradas, pautadas por módulos de madeira (Fig. 2.5). Para produzir o seu arquivo, De Cock visita locais inesperados e fotografa não apenas galerias, mas também a arquitetura de museus, salas de cinema, bibliotecas, obras de arte, incluindo instalações e projetos anteriores seus. As suas fotomontagens, abrangem artistas desde Constantin Brancusi a Barnett Newman e de Edward Hopper a Donald Judd, com imagens extraídas da história da fotografia, cinema, arquitetura apondo-lhes a sua assinatura enciclopédica. De Cock, na sua diversidade de modos de olhar, parece questionar: "Qual é a coisa mais importante que permanece: as imagens ou uma maneira de olhar?" (MoMA:2008)

²⁹ Tradução livre: "Constituída como um atlas potencialmente infinito de imagens dentro de quadros, Denkmal 11 sublinha a ideia de que não há fechamento ou definitividade na interpretação da história da arte moderna."

Figs. 2.4 e 2.5 - Jan De Cock, *Denkmal*, Museum of Modern Art, 11 West 53 Street, New York, 2008 – MoMA.



Fonte: Website do MoMA³⁰.
Fonte: Blog Drawings and Notes³¹.

II.3. A memória como processo do presente

Para iniciarmos este ponto será pertinente abordar um dos artistas que partindo do conceito de arquivo trabalha a memória colectiva como processo do presente. Assim como consegue tornar atuais e dar inteligibilidade às memórias passadas. Esse artista é o francês Christian Boltanski (1944). Na sua abordagem artística interessa-nos salientar a sua apropriação de arquivos históricos, criando uma série de instalações fotográficas que têm como temas primordiais e atuais: a identidade, a morte, a memória e o esquecimento. Combina memórias e vivências, fictícias e reais, configuradas em objetos, documentos escritos e fotográficos, filmes, instalações e livros de artista. Nele a memória histórica cruza-se com a lembrança íntima e a memória individual.

A forma como Boltanski manuseia os arquivos, faz-nos suspeitar do poder da fotografia como refúgio para a memória, na medida em que:

“Boltanski frequentemente trata documentos fotográficos de maneiras contraditórias: às vezes são colecionadas em uma estrutura linear formando uma narrativa coerente, ou podem ser transformadas em unidades individualizadas de fetiches, sobre as quais a tenra luz de uma luminária (spotlight) é fixada, conferindo[-lhes] um caráter quase devocional, numa armadura de configurações sentimentais que, marcantemente, são construídas para evocar santuários” (cit. por Silvana Macedo, 2009:180).

³⁰ Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/57> Acesso em jul. 2017.

³¹ Disponível em: <http://drawingsandnotes.blogspot.pt/2008/06/> Acesso em jul. 2017.

Por outro lado, o senso comum serve-se da fotografia para registrar momentos concretos que não queremos esquecer, mas perpetuar no tempo, a sua materialização servindo para recordar aquele momento.

Fig. 2.6 - Christian Boltanski, *Monument Canada*, 1988.

Fig. 2.7 - Christian Boltanski, *Réserve des Suisses morts*, 1990.



Fonte da fig. 2.6: Ver nota de rodapé.³²

Fonte da fig. 2.7: *Blog Photography & Intermedia*³³.

Na sua instalação fotográfica, *Monument Canada* (1988), é criado um ambiente de santuário, composto por fotografias de retratos de criança de um arquivo de uma escola judia e peças de roupa. Aqueles retratos a preto e branco são iluminados por luzes semelhantes às das salas dos interrogatórios, o que dificulta a identificação dos retratados e acrescenta um aspecto de vulnerabilidade. Nesta obra, a fotografia e as peças de vestuário possuem a função de preciosidades, apontando a uma oposição entre presença e ausência (Macêdo, 2009:181) (Fig. 2.6).

Presente-se aqui um facilitismo da reprodução mecânica da imagem que nos poderia tentar a declarar um declínio da aura.³⁴ Mas o que sucede é que Boltanski soube

³² Disponível em: <https://www.pinterest.pt/pin/516365913517442850/> Acesso em jul. 2017.

³³ Disponível em: <https://wmuphoto.wordpress.com/2015/06/01/christian-boltanski/> Acesso em jul. 2017

³⁴ “Por ‘aura’ entende-se o conjunto dos traços de autenticidade, autoridade e unicidade das obras de arte tradicionais. Nesta acepção, o termo foi adoptado pela primeira vez por W. Benjamin em *Pequena História da Fotografia* (1931) e, de forma mais extensa, no ensaio *A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica* (1936). Numa posição próxima do Marxismo, Benjamin nega à obra de arte qualquer autonomia de princípio. A ‘aparência’ de tal autonomia foi atribuída à obra pelo facto de esta ter sido sempre instrumento de culto, primeiro mágico e depois religioso. (...) só a partir da segunda metade do século XX se modificam os ‘pressupostos sociais’ da obra de arte: já não é um ritual mas a ‘praxis política’, marcada pela emergência das massas e pela reprodução *técnica*. Nos casos exemplares da fotografia e do cinema, a reprodução torna-se indistinguível da produção, minando assim a oposição original/cópia. (...) a aura define-se como ‘a aparição única de uma distância, porquanto possa ser próxima’, coincidente justamente com a substancial inacessibilidade do objeto de culto. A reprodutibilidade técnica anula esta distância, *aproximando* das massas a obra de arte. (...) sobre a perda da aura da obra de arte é retomada hoje sobretudo na tradição hermenêutica, ao intentar-se criticar as pretensões de autonomia da obra de arte, reduzindo-a a uma religião secularizada ou promovendo a ideia de um valor estético, no qual a arte encontraria uma função social, de outro modo condenada ao imobilismo do museu” (Velotti, 2009:45).

recuperar essa aura, dispondo o espaço e os objetos, como se de um autêntico santuário se tratasse. “(...) this transformation of one’s experience as a spectator by means of repetition and obscuration is precisely what creates the “aura of the Holocaust”.³⁵ (Marasli, 2010:2). Podemos dizer que Boltanski em vez de simplesmente mostrar esta obra, acrescenta-lhe algo de novo, como artista e não como historiador, embora o investigador literário Ernst Van Alphen diga que Boltanski se afirma como historiador, porque não distorce os fatos (1999), o que é discutível.

Em *Réserve des Suisses Morts* (1990), Boltanski fotografou imagens de um jornal suíço na secção dos obituários, num processo de perda de definição. O tecido em torno das prateleiras, lembra a cortina do crematório (Fig. 2.7).

Sobre estes trabalhos podemos considerar que Boltanski explorou o “mal de arquivo” de Derrida. Se por um lado este artista procura recuperar a memória histórica de um passado traumatizante, por outro retira esse mesmo arquivo do esquecimento.

A destruição e a pulsão de morte manifestam-se aqui na perda individual dos retratados, remetendo-nos para a violência histórica que sofreram e à sua representação inefável (Macedo, 2009:182).

Boltanski, ao introduzir a ficção, alargou o conceito de arquivo. Na medida em que na série *Les Suisses Morts*, uma das peças intitulava-se, *Cinquante Suisses Morts*, quando na realidade estavam apenas 49 mortos, Boltanski confronta-nos com um título falso.

“uma coisa que é mentira hoje torna-se verdade amanhã. É preciso mostrar a verdade enquanto artista, mas isso não significa dizer a verdade. É preciso dar emoções às pessoas. A vida é mais tocante do que a arte e por isso é necessário que as pessoas reconheçam na arte alguma coisa da vida” (Boltanski, 2012).

Pude contactar com dois trabalhos de Boltanski que foram especificamente concebidos para Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura, entre 22 de junho e 09 de setembro, na Fábrica da Asa.

Em *Danse Macabre* (2012), um sistema mecânico faz circular pelo espaço várias peças de roupa (Fig. 2.8). O título surgiu por ser Guimarães uma cidade antiga e a “Dança Macabra” é uma reanimação fantasmagórica, uma coreografia de celebração da morte, aludindo a um tema da pintura do final da Idade Média que, sob o impacto da Peste Negra, marca a iconografia ocidental e que expressa a ideia de que não

¹⁸ “Esta transformação da experiência de um espectador por meio da repetição e obscurecimento é precisamente o que cria a “aura do Holocausto”.

importa o estatuto de uma pessoa em vida, a dança da morte une a todos, face à sua precariedade” (Pietra, 2012).

Fig. 2.8 - Christian Boltanski, *Danse Macabre*, 2012, Fábrica ASA, Guimarães.



Fonte: Website do *Making Art Happen* ³⁶.

Estes casacos que circulam são uma espécie de dança macabra, são como ausências que transitam à nossa volta.

Boltanski iniciou o seu trabalho com roupa. Para ele, esta evidencia um cariz de memória associado a histórias das pessoas anónimas que a vestiram.

“(...) a coreografia destas roupas num antigo espaço fabril não deixa de constituir uma convocação de histórias de um passado, assim como a projeção das memórias de cada um” (Fernandes, 2012).

João Fernandes associa esta grande maquinaria a um paradigma da “máquina celibatária”, na medida em que funciona, mas que não serve para nada, assemelhando-se a um circuito fechado de uma fábrica.

Num diálogo com João Fernandes, Boltanski afirma: “... uma peça de roupa guarda o cheiro de alguém, podes torcê-la, pisá-la...mas houve alguém que a vestiu (...) Há algo que remete para a ausência. Para mim, as roupas são um substituto do corpo humano” (cit. por Fernandes, 2012).

O próprio conceito de arquivo foi explorado por Boltanski que afirma que se arquivamos em demasia, não temos nada, assim como se filmarmos e arquivarmos todos os momentos das nossas vidas, no final não teremos nada. Na mesma entrevista, Boltanski afirmou: “ se há milhares de horas, tens uma memória de mim, mas não podes ver tudo, senão passarás a tua vida a fazê-lo; mais vale ter três minutos intensos que vês uma e outra vez. Ou seja, a informação massiva destrói a informação” (ibid.).

³⁶ Disponível em: <https://makingarthappen.com/2012/06/25/christian-boltanski-em-guimaraes-2012/> Acesso em jul. 2017.

Em *Dernière seconde* (2012), uma autorrepresentação com um cronômetro conta os segundos da existência do artista (Fig.2.9).

Fig. 2.9 - Christian Boltanski, *Dernière seconde*, 2012, Fábrica ASA, Guimarães.



Fonte: Website do Making Art Happen³⁷.

No seguimento da obra de Christian Boltanski é relevante referir agora a obra de Tacita Dean que elege o pormenor, intervencionando-o com um cunho pessoal. Faz dos seus filmes algo único, difícil de reproduzir novamente. Podemos sugerir que faz da sua obra uma vídeo-collage. No caso do *¼ [vídeo]* desta dissertação podemos observar que há uma sobreposição de imagens e das suas texturas, resultante de uma edição/ collage digital. Ao contrário, a artista britânica Tacita Dean (1965) manipula manualmente a película. Nos seus trabalhos utiliza a película de 16 mm como medium privilegiado da sua prática artística. Sente-se atraída pela materialidade do fragmento do filme, pelos ruídos do rolo ou até pelo som particular dos projetores. Ao contrário do filme digital que é um código e assim inacessível à percepção humana, os rolos de 16 mm eram baseados em imagens, daí cativarem a artista.

"Encontrei no filme de 16mm um meio com o qual fiquei imediatamente confortável; cresci com ele. O filme é o tempo tornado manifesto: o tempo com duração física - 24 'frames' por segundo, 40 'frames' em película de 16mm (...). O tempo nos meus filmes é o tempo dos próprios filmes" (cit. por Crespo, 2011).

A artista argumenta a diferença que faz entre o filme analógico do digital:

"O cinema feito com filme é muito diferente do cinema feito e mostrado digitalmente (...) são feitos de maneira diferente e a experiência que temos

³⁷ Disponível em: <https://makingarthappen.com/2012/06/25/christian-boltanski-em-guimaraes-2012/> Acesso em jul. 2017.

ao vê-los e ao tocá-los é totalmente distinta. Podem partilhar o mesmo conteúdo, as mesmas imagens e até ser cópias um do outro, mas não são a mesma coisa. (...) Ambos são imagens, (...), [enquanto] um é luz em emulsão e outro é luz através do pixel." (2011)

Segundo Claire Bishop, "(...) a passagem do filme real é uma perda a ser chorada. A textura suntuosa (...) é sedutora, mas a sua capacidade de sedução surge da impressão de que ela é escassa, rara, preciosa. Um filme digital pode ser copiado de modo rápido e barato, *ad infinitum*; diferentemente de um filme de 16 mm" (cit. por Santos, 2015: 38).

Na sua obra fílmica é visível o fluxo do processo de criação, através de marcas de lápis, de círculos, de fragmentos de imagens e na sistematização do som. Estes correspondentes analógicos são estudados como um todo, em que todos os pormenores são revistos ao mínimo instante.

"Não é só um pormenor técnico, antes representa a linguagem através da qual certas experiências podem ser pensadas, produzidas e experimentadas. Não, o digital não é a mesma coisa, tem outra sensibilidade, outro mundo e, num aspecto essencial para Dean, um outro tempo" (Crespo, 2011).

Fig. 2.10 - Tacita Dean- *Floh: Bathers in Sea*, 2001.

Fig. 2.11 - Tacita Dean- *Film*, 2011 na *Tate Modern*, Londres.



Fonte da fig. 2.10: *Website F-STOP a photography magazine* ³⁸

Fonte da fig. 2.11: *Blog Mostly Film* ³⁹.

³⁸ Disponível em: <http://www.fstopmagazine.com/pastissues/49/Dean.html> Acesso em jul. 2017.

³⁹ Disponível em: <https://mostlyfilm.com/about/> Acesso em jul. 2017.

O processo de exibição e ocultação dessas marcas estão expressos nos seus *frames*. Deixa para o observador a decifração desses códigos, num trabalho sem referências explícitas, no qual apenas lhe são dadas pistas.

Dean vai ao “fundo do baú”, e traz para o presente, pessoas, familiares seus que nem conheceu, mas interessa-lhe perpetuar e lembrar essas “almas” que apelidou de “perdidas”, representando-as em fotografias, desenhos, peças de som, curtas metragens e vídeos acompanhados de narrativas desvinculadas da imagem, como é o exemplo da fotografia revelada a cores *Floh (flea): Bathers in Sea* (2001). Dean utiliza em tom de ironia o termo *floh* (“pulga” em alemão) para identificar o amontoado de banhistas com os seus característicos fatos de banho pretos da época que posam para a fotografia (Fig. 2.10).

A propósito da exposição de Dean na Tate Modern, João Laia escreve no site da Arte Capital: “O cinema, tal como a fotografia, é uma máquina de matriz temporal incerta algures entre o passado de recolha e o presente de projeção que simultaneamente se constitui como um futuro desse passado” (2012) (Fig. 2.11).

Dean remete para o passado não só pela utilização e coleção de fotografias antigas mas também pelo uso da fotografia analógica. Assim, o seu método de criação baseia-se no colecionismo. Ocasionalmente desenha pessoas, coisas e espaços que estão escondidos, fechados, fora de moda, ou marginalizados.

“In a sense her archival work is an allegory of archival work-as sometimes melancholic, often vertiginous, always incomplete” (Foster, 2004:12).⁴⁰

Se por um lado Tacita Dean constrói cada *frame* da sua película, o artista escocês Douglas Gordon (1966) apropria-se de filmes já existentes como os de Hitchcock e os de Scorsese, conferindo um novo sentido às obras em causa. Sentido esse que é dado pelo reforço através do prolongamento de um *sketch* eleito pelo artista. Também no $\frac{1}{4}$ [vídeo] há uma extensão do ato de fazer a cama, algo que normalmente se faz em 2 min, mas aqui é estendido por 00h07min’49s. Tornando-se numa espécie de ritual perpetuado ao longo do tempo, exibido em *loop* para se reafirmar a sua importância muitas vezes negligenciada.

Os filmes de que Gordon se apropria foram conquistados por uma cultura de massas. O artista transforma-os numa contra-memória. Assim como também cria as suas próprias imagens fílmicas. A crítica de arte Claire Bishop afirma que “Na era digital, (...) o ato de reutilização alinha-se a procedimentos de reformatação e transcodificação – a perpétua modulação de arquivos preexistentes” (cit. por Santos, 2015:40).

A utilização de material de arquivo e de filmes clássicos constituem narrativas visuais, que gravitam em “time ready-mades”, isto é, a utilização de fontes familiares, extraídas

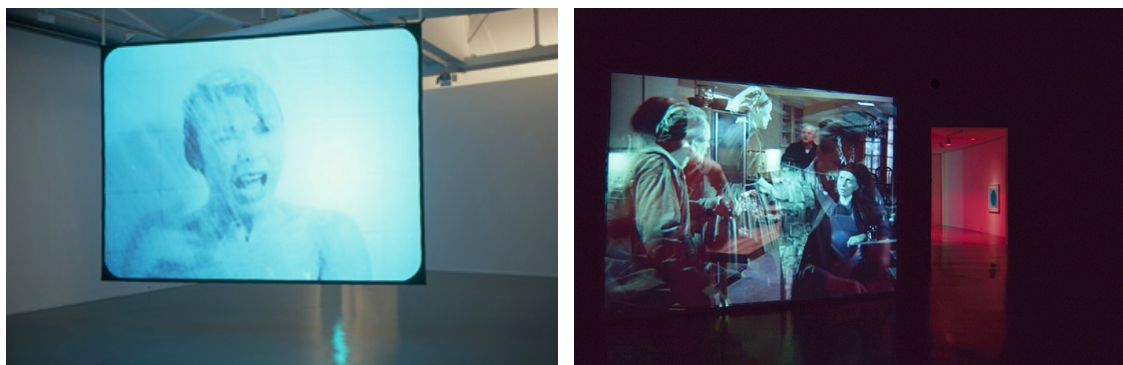
⁴⁰ Tradução livre: Em certo sentido, o seu trabalho arquivístico é uma alegoria - às vezes melancólica, muitas vezes vertiginosa, sempre incompleta.

dos arquivos de massa que garantem uma legibilidade que pode ser perturbada ou desviada; recuperada num gesto de conhecimento alternativo ou contra-memória (Foster, 2004:4). Foster remete, deste modo, para a expressão “ready-made.”⁴¹ na sua abordagem às questões referentes à percepção em geral e à relação desta com a memória colectiva em particular. Isso verifica-se numa das obras de Douglas Gordon mais emblemáticas, realizada a partir de filmes de Alfred Hitchcock: *24 Hour Psycho* (1993), apropria-se da cena do assassinato no chuveiro de mais ou menos 45 segundos e prolonga-a por 24 horas.

Neste filme de suspense/horror, Hitchcock consegue transmitir numa só cena, uma carga emocional intensa e prolongada. Se por um lado cativa o observador, por outro controla o seu medo. É neste controlo que assenta a poética desta peça de Gordon (Dossin:2009).

Fig. 2.12 - Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, 1993.

Fig. 2.13 - Douglas Gordon, *Between Darkness and Light (After William Blake)*, 1997.



Fonte da fig.2.12: *Website MoMA*⁴²

Fonte da fig. 2.13: *Blog Johnny Gallagher-media*⁴³

Between Darkness and Light (after William Blake) (1997) é uma instalação que permite ver a partir de lados opostos de uma mesma tela, dois filmes, cujas imagens e sons se sobrepõem. Estes filmes são *The Song of Bernadette* (1943), uma fita de Henry King sobre a vida de Santa Bernadette, uma camponesa que testemunhou aparições da Virgem Maria em Lourdes, e *The Exorcist* (1973) filme de terror de William Friedkin sobre uma adolescente possuída pelo demónio.

Se por um lado dá a prever:

⁴¹ “Ready-made” é uma expressão artística atribuída ao pintor e escultor francês Marcel Duchamp que nomeou “Ready-made” umas das suas peças escultóricas compostas por objetos comuns. Peças essas despojadas das suas funcionalidades, deslocadas do seu contexto original e expostas como obras de arte.

⁴² Disponível em: <https://johnnygallagherbtecmedia.wordpress.com/> Acesso em jul. 2017.

⁴³ Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/102420> Acesso em jul. 2017.

“ (...) uma visão religiosa do Mal, expressa como possessão demoníaca; por outro, uma perspectiva mística do Bem, entendido como êxtase e revelação. (...) a desorientação do espectador, situado numa espécie de Purgatório definido pelo lugar central da tela e dividido entre as suas duas faces, é reforçada pelo cruzamento das duas bandas sonoras” (Magalhães, 2009).

Para além desta ambivalência entre o bem e o mal conjugados numa só imagem, Douglas Gordon procura a luz e a escuridão simultâneas, explorando a percepção moral do observador.

Neste capítulo debruçamo-nos sobre o conceito de arquivo como estratégia de reatualização de memórias, assim como o seu recorrente emprego na prática artística contemporânea.

Conservamos arquivos porque existe algo neles de verdade que nos conduz a um discernimento do mundo, quer do seu passado, quer do seu presente. O ato de recorrer ao arquivo vai sempre existir, porque as inquietações do presente levam o homem a reinterpretar o passado. Entenda-se que o próprio conceito de arquivo está em constante mutação. Daí a necessidade de confrontar diferentes autores e artistas para podermos ter uma visão mais alargada deste conceito e da sua prática artística.

Começamos por mencionar Derrida pela sua capacidade de desconstruir a ideia de arquivo, propondo que não é o seu conteúdo que é determinante, mas sim o seu processo arquivista. Derrida associa este processo a uma repetição compulsiva, a uma repressão e a uma extinção do ato organizativo do arquivo. A psicanálise de Freud assinala a destruição sistemática da ideia de arquivo. Já para Foucault arquivo é um sistema “aberto” de enunciados, do que pode ser dito, no sentido desses enunciados se tornarem acontecimentos. Por sua vez, Hal Foster insere o arquivo na prática artística contemporânea seguindo o princípio de Foucault.

Interessa-nos aqui, em suma, explorar a memória como processo do presente enquadrada numa leitura de referência identificativa. Esta aponta para o próprio processo de reflexão e execução do projeto prático desta dissertação, o qual será abordado no próximo capítulo.

Capítulo III Projetos de experimentação artística: práticas/ processos e reflexões

III.1. Introdução

O presente trabalho configura uma dissertação por projeto, i.e. assente numa prática de experimentação e criação artística. Essa prática é complementada pelos capítulos de reflexão teórica e as peças aqui apresentadas foram realizadas paralelamente a essa investigação teórica, explorando questões e problemáticas similares.

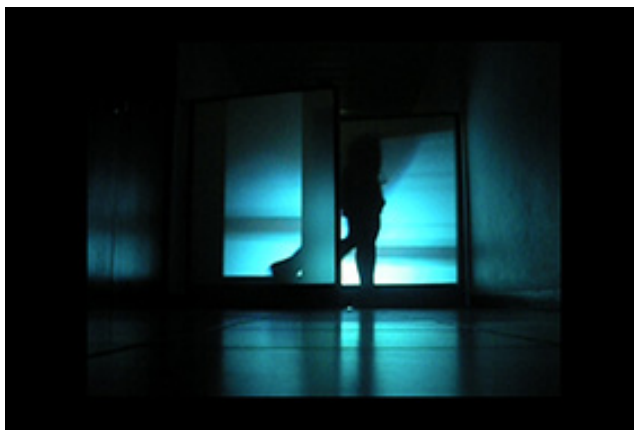
Na verdade, o projeto prático desta dissertação teve em parte a sua origem nos trabalhos de vídeo-instalação, executados no ano letivo 2011-2012, nas disciplinas de Laboratório de Expressão e Criação Artística I e II (LECA I e II). Destaco os três projetos mais relevantes para o contexto desta dissertação, onde foram usados três diferentes suportes receptivos à projeção de vídeo. O seu desenvolvimento processual é a charneira a nível estrutural, tecnológico e conceptual dos projetos realizados na presente exposição.

No trabalho da *Ocupação do DeCA*, (Fig. 3.1) a proposta consistia em desafiar os alunos à criação de um *site-specific*⁴⁴, no Departamento de Comunicação e Arte. Apropriei-me dum corredor daquele departamento. No final do corredor estavam dois painéis de vidro fosco, rectangulares, suportados por uma estrutura metálica e dispostos de forma a um deles permitir a passagem. Decidi utilizá-los como ecrãs.

A filmagem de um dos painéis, em diferentes horas do dia originou uma sequência de imagens em que as cores se alteravam. Estas imagens foram editadas e posteriormente davam lugar a outros registos, com recurso a fragmentos filmados no interior da Casa da Música, no Porto. Houve um jogo de transparências e texturas, que se sentiam através do olhar. Sobre esses mesmos painéis foi depois projetado o resultado final. O participante ficava situado num plano anterior à projeção. Se numa primeira fase tinha uma atitude contemplativa na fruição da peça, podendo optar por permanecer parado, numa segunda fase ao deslocar-se em direção à instalação, ultrapassando um dos painéis, e/ou visionando-os pela parte de trás, o seu corpo poderia interferir na projeção. Proporcionando um teatro de sombras e de escalas a quem se situava no início do corredor. A instalação assumiu assim, uma teatralidade associada a uma temporalidade, houve aqui uma preocupação com a duração da experiência.

⁴⁴ *Site-specific art* - é uma obra de arte criada para um lugar específico.

Fig. 3.1 - *Ocupação DeCA*, 2011, realizado no 1º Ano de MCAC.

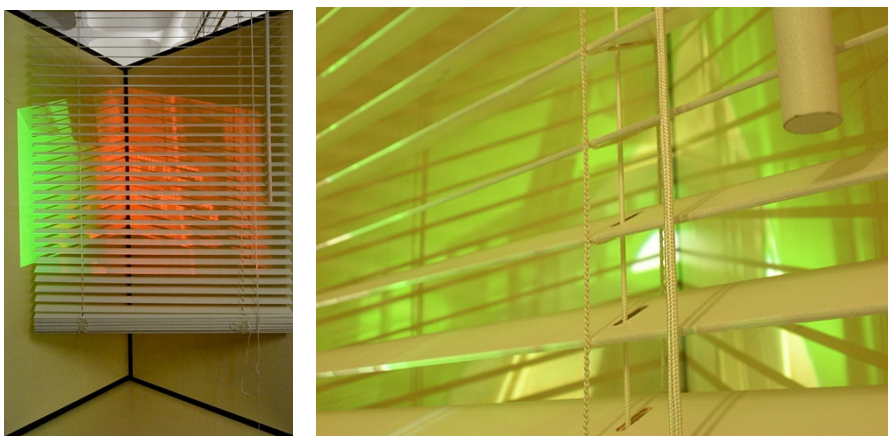


Fonte: Elaborada pela autora.

- Link da instalação, *Ocupação DeCA*: <https://vimeo.com/39159061>
- Link do vídeo integral, *Ocupação DeCA*: <https://vimeo.com/40333456>

Já o trabalho *Epifania dos sentidos* teve como base a recolha de várias filmagens, que resultaram de uma deambulação pela baixa portuense. O meu olhar repartiu-se entre grafismos e imagens publicitárias que ia encontrando. Houve a intenção de rejeitar a dimensão narrativa, privilegiando a percepção e o momento de epifania. Este processo convergiu numa sequência fílmica e numa instalação, que funcionava pela apropriação de três mesas da sala LECA e uma persiana (Fig. 3.2 e 3.3), numa estrutura formal que revela tanto o previsível como o imprevisível. Essa estrutura formal criou uma estranheza que ao mesmo tempo se tornou familiar e inquietante.

Figs. 3.2 e 3.3 - *Epifania dos sentidos*, 2012, realizado no 1º ano de MCAC.



Fonte: Elaborada pela autora.

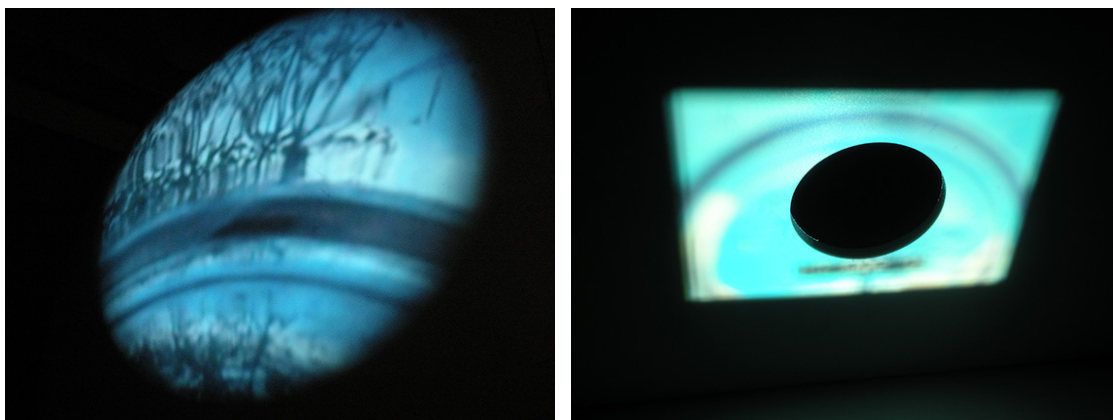
O resultado final da instalação consistiu numa filmagem projetada numa persiana. Esta era sustentada por um varão pousado na junção perpendicular de duas mesas na vertical, de forma a criar um canto. Na persiana as imagens são descontextualizadas,

o zoom exagerado fazia com que a sua origem se perdesse, questionando assim a própria representação. Aqui o conceito de metáfora teve um papel preponderante. O olhar do observador, embora resistindo ao visível, capta o fugaz. Ao rodar a persiana, a luz projetada do vídeo invadiu o espaço interior do canto, reforçando-o.

- Link da instalação, *Epifania dos sentidos*: <https://vimeo.com/39082224>
- Link do vídeo integral, *Epifania dos sentidos*: <https://vimeo.com/39160550>

Por último, e não menos importante, destaco a vídeo-instalação: *Estratigrafia* (Fig. 3.4). A realização deste vídeo teve como princípio a filmagem da praça Guilherme Gomes Fernandes (Porto) a partir de um ponto fixo. Ao meu olhar sobrepôs-se uma câmara e um copo, interface dupla através da qual as imagens eram captadas. Camada por camada, o meu olhar foi conduzido pelo fugaz e pelo efêmero. A vida foge-nos e por vezes é difícil captá-la. Para a banda sonora tive a colaboração do colega/músico Pedro Teixeira. À medida que ia editando o vídeo tentei que houvesse uma certa sintonia com o som. Ou seja, trabalhou-se a imagem tendo em conta um som preexistente. Para a projeção foi escolhida uma superfície branca e esférica. A projeção passava primeiro por uma máscara, de maneira a obter o formato redondo desejado (Fig. 3.5).

Figs. 3.4 e 3.5 - *Estratigrafia*, 2011, realizado no 1º Ano de MCAC.



Fonte: Elaborada pela autora.

- Link do vídeo, *Estratigrafia*: <https://vimeo.com/40329397>

Nestes projetos de LECA I e II houve uma exploração da técnica do vídeo e do som através do software *Premiere*. Foram também experimentados múltiplos suportes para a sua projeção. Mas no contexto do projeto prático desta dissertação a abordagem vai mudar. Se naqueles primeiros projetos se dava uma importância destacada à projeção, à concepção do vídeo e como este é exibido, no projeto da presente dissertação, para além dessas premissas, propõe-se uma maior abrangência no que

se refere às outras técnicas de criação contemporânea, como o arquivo, a fotografia, a *collage* e o desenho, técnicas referidas e desenvolvidas mais à frente.

Contudo, não devemos esquecer e muito menos pôr de parte a primeira versão do projeto prático, realizada entre 2012 e 2013, que por motivos mencionados no início desta dissertação tive de abandonar; dessa primeira versão apenas se manteve o vídeo, presente na atual exposição. Dada a sua importância, enquanto elemento embrionário, farei uma sumária descrição deste projeto: tratava-se de uma instalação, intitulada $\frac{3}{4}$ **de Afetos**, que seria repartida por três compartimentos, ou quartos, a cada um deles tendo sido atribuído um nome, função, meio e cor.⁴⁵

A instalação seria exibida na “galeria de arte” da Livraria da U.A. Seria composta por três estantes em madeira de pinho maciço. Cada quarto seria delimitado por uma alcatifa colorida.⁴⁶ A alcatifa cinza do $\frac{1}{4}$, **a biblioteca**, tinha um carácter neutro e irrepreensível, como se de uma sala de cinema se tratasse. No **2/4, o arquivo**, seríamos confrontados por uma alcatifa verde com marcas de stencils, com recortes dispersos, em que a prateleira ao nível de uma cadeira funcionaria como uma mesa de trabalho.⁴⁷ Perpendicularmente a esta prateleira estaria outra estante com um mapa rendilhado⁴⁸, ao longo de toda a extensão da prateleira. E no verso da mesma estaria a estante do arquivo que funcionaria como uma biblioteca numa escala reduzida. $\frac{3}{4}$, **a galeria** seria um espaço meramente contemplativo, onde a alcatifa vermelha imporia uma certa veneração e cerimónia.

O espaço $\frac{1}{4}$ continha uma estante com uma persiana receptiva a uma vídeo-projeção. Ao rodar a persiana, a luz do projetor invadiria o espaço interior do canto da galeria, criando uma imagem bipartida.⁴⁹ Contudo, a projeção poderia ser vista na sua totalidade com a persiana fechada. Já o **2/4** incluiria uma estante paralela à anterior que albergaria livros, alguns com dedicatórias, tratando-se de livros devorados, sublinhados e gastos pela sua leitura desenfreada; estes livros seriam misturados com uma vastidão de livros aleatórios, encontrados num alfarrabista, com uma particularidade sensitiva, o cheiro de livros antigos. Na mesma estante, mas do seu lado contrário, residiriam objetos inerentes ao arquivo; estes integrariam o atelier onde o espetador seria convidado a ser um arquivador. Aqui poderíamos encontrar um livro de selos transformado num catálogo dos territórios de Portugal Continental.

⁴⁵ Ver em anexos, Fig.1 – Tabela.

⁴⁶ Ver em anexos, Fig. 2 - Planta do projeto $\frac{3}{4}$ de Afetos.

⁴⁷ Ver em anexos, Fig. 9,10,11 e 12- Prateleira nº 5: objetos do arquivo.

⁴⁸ Ver em anexos, Fig. 7 e 8 - Prateleira nº 7: processo e resultado final do mapa de Portugal Continental.

⁴⁹ Ver neste capítulo, o ponto III.1, o trabalho: *Epifania dos sentidos*.

Poderíamos ainda visualizar quatro caixas, duas delas semelhantes, que albergariam uns cartões com as definições das palavras-chave do projeto; uma caixa vermelha onde estava registada por imagens a primeira fase deste processo; a quarta caixa era a de *Pandora*. Ainda neste quarto estaria colocada uma cadeira em pinho maciço que convidava a uma ação de contemplação cuidada dos elementos que compõem o arquivo. Contornando este quarto deparávamo-nos com o ¾. Este possuía uma colagem inserida na estante, do mesmo tamanho desta última.⁵⁰

III.2. Projetos

- ¼ [vídeo]

Do projeto inicial, como já foi referido atrás, só fez sentido manter o vídeo, na medida em que este se relaciona com os trabalhos atualmente desenvolvidos nesta dissertação. Firme na sua estrutura, não poderá cair no esquecimento. Tendo como ponto de partida os trabalhos de vídeo-instalação, referenciados na introdução deste capítulo e depois de me perguntar vezes sem conta: Qual vai ser agora o suporte para a projeção do vídeo? Um lençol? Um *edredon*? Eis que surge uma mudança. Esta opção teve a ver com a riqueza cromática, com as várias camadas sobrepostas e com o conceito de internamento/cama que o vídeo já integra. Para quê reforçar este conceito e criar mais uma camada que pode sobrecarregar, dificultando a leitura do vídeo?

O vídeo revela o lugar íntimo de um quarto, onde a cama e sua feitura ganham um carácter de destaque. O fazer da cama, neste vídeo, parece não ter fim, quase se pode dizer que aqui é uma tarefa/ritual interminável. A cómoda e a mala *vintage*, correspondem ao armazenamento da indumentária, dois receptáculos, um fixo o outro móvel, respectivamente. Se por um lado a cómoda permanece, por outro a mala pode ser transportada de um lado para outro. Ao ver este vídeo, o observador é convidado a iniciar uma viagem de regresso a si próprio. Partindo à descoberta do seu ser mais recôndito, segue um percurso pautado de avanços e recuos. Cujo processo é reconhecido como condição determinante para a criação de novas experiências visuais. As tramas, os emaranhados dos tecidos, os fundos de garrafa de plástico, sobrepostos parecem ocultar a essência do cenário de fundo. Pelo contrário revelam volumes, cores, texturas que ressaltam ao olhar mas que não comprometem o cenário, antes o complementam.⁵¹

⁴⁶ Ver em anexos, Fig. 3,4,5 e 6 - Prateleira nº 6: processo e resultado final da *collage*.

⁵¹ A banda sonora selecionada para este vídeo, intitula-se *The Song Goes On*, e é o resultado de trabalho em parceria entre K.S. Chithra, Chaka Khan, Anoushka Shankar e Wayne Shorter.

Link do ¼ [vídeo]: <https://youtu.be/wWA5aX-WK50>

- ¼ **[arquivo fotográfico]**

O registo fotográfico desenrolou-se ao longo do período do meu internamento, entre 12 de junho de 2014 a 13 de janeiro de 2015, no Hospital de Stº António (Porto) e no Centro de Reabilitação do Norte Dr. Ferreira Alves (Valadares, V. N. de Gaia), após acidente traumático. Foi uma fase conturbada pois era difícil aceitar a minha nova condição física. A revolta foi diminuindo à medida que era libertada, através da fotografia, a minha raiva.

Durante o internamento e a meu pedido, o meu pai oferece-me um *iPOD touch*. Para além da companhia musical, o facto de poder recomeçar a fotografar, fez-me observar um mundo novo que estava a abrir-se à minha frente, daí a necessidade de registar exaustivamente o que me rodeava. Ao longo do mês de agosto de 2014 fotografei: a enfermaria, ginásio, bar, jardim, elevadores, corredores, cantos e recantos, tudo o que fazia sentido na altura para mim fotografar. Posteriormente editei-as na aplicação *Snapseed*. Esta é criada pela *Google* para a edição de imagem num *Smartphone*, também compatível com o *IOS*. Contém mais de 20 ferramentas e filtros para melhorar a fotografia de forma simples e rápida. Esta aplicação dá ao utilizador controles e opções avançadas semelhantes aos editores profissionais e a ferramentas normalmente disponíveis apenas no computador.

As fotografias depois de editadas adquiriram uma nova força, revelando a minha natureza enraivecida do momento. O resultado final é semelhante a uma obra expressionista. Na medida em que são utilizadas cores intensas, em que as marcas deixadas pelos filtros são bem evidentes, transmitindo uma profundidade psicológica. A minha nova condição refletiu-se numa necessidade de exorcizar o que tinha cá dentro. Retratei sentimentos extremos e contraditórios de uma profunda inquietude. Esta necessidade prolongou-se por mais quatro meses, durante o internamento no Centro de Reabilitação do Norte, mas de uma forma menos obsessiva. Interessava-me a qualidade mais do que a quantidade: de 60 registos, (no Hospital de St.º António), passei para 22. Estamos a falar de números oriundos de um processo de seleção prévia.

Atualmente e passados dois anos destes dois internamentos, tomei a liberdade de selecionar pormenores das imagens que mais me interessavam esteticamente,

Foi escrita Larry Klein e a sua tradução Hindi foi feita por Jaideep Sahni. É a adaptação de um poema 10 do *The Book Of Hours* de Rainer Maria Rilke. Faz parte de um CD, intitulado *The Imagine Project*, realizado em 2010, pelo músico Herbie Hancock.

inserindo-as posteriormente, através do *Photoshop*, no formato/ moldura da *polaroide*. A escolha deste formato teve a ver com o resultado quase instantâneo de todo este processo. Não estou a falar de uma *polaroide* no sentido original do termo, em que uma câmara revela instantaneamente uma imagem, nem no seu resultado impresso. Interessa-me apenas a apropriação da moldura da *polaroide*, pelo seu formato portátil e reduzido, que aponta para um passado ainda muito presente que pretendi organizar e arquivar de uma vez por todas.

Contudo, interessa fazer aqui um paralelismo da *polaroide* enquanto aparelho fotográfico, o que representa e a metáfora a si associada. Para tal escolhi este excerto de Philippe Dubois do seu livro, *O ato fotográfico*:

“A *polaroide*, mais que qualquer outro aparelho fotográfico, representa a tentativa de fixar o instante presente, de parar o tempo. É o instrumento ideal do melancólico na sua luta para apreender a imagem daquilo que está inevitavelmente passando, daquilo que logo não existirá mais. Através da fotografia instantânea aquilo que se perdeu, que vai desaparecer, pretende assegurar a sua própria sobrevivência.” (cit. por Figueiredo, 2007:127)

É curioso ver esta quase dependência do fotógrafo com a sua *polaroide*, de registar o presente como forma de assegurar a sua própria sobrevivência. No fundo, o meu registo intensivo dos momentos nos internamentos revelam a minha vontade doentia de registar o que me rodeava. Como estive perto da morte não queria de forma alguma esquecer esta nova oportunidade para a vida. E de como foi importante registar a minha nova forma de interpretar a realidade. Do que resultaram umas *polaroides* que ferem o olhar e que não deixam qualquer um indiferente. Não se vê sangue mas também não é preciso, porque cada uma delas revela a angústia e a revolta através das marcas, dos recortes irregulares e das cores fortes. Interessou-me dar a ideia de sangue, sem, contudo, derramar o sangue pelo meu corpo.

Podemos resumir todo este processo através de seis momentos:

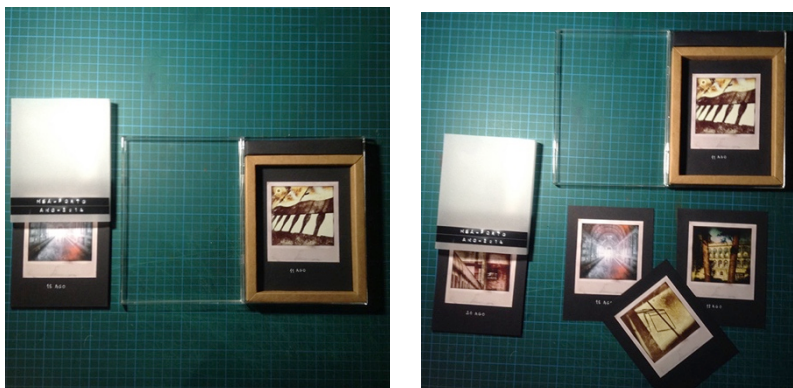
1. Registo das imagens;
2. Seleção das imagens mais interessantes;
3. Edição dessas imagens;
4. Seleção de pormenores;
5. Inserção da imagem na moldura da *polaroide*;
6. Arquivo das imagens por ordem temática, cronológica e geográfica.

Neste último momento, a construção do arquivo consiste em organizar por grupos as imagens, ou pormenores segundo os três critérios apontados no ponto nº 6.

Procedeu-se à colagem das *polaroides* com moldura branca sobre cartolina preta, de forma a obter o contraste máximo cromático.

No caso específico do Hospital de Stº. António comecei por fazer algumas experiências que não vingaram mas fizeram parte do processo e que me parece pertinente referir, tais como: Comecei por fazer um álbum de argolas com muitas páginas de cartolina preta. Ao colar as *polaroides* frente e verso, o álbum ganhou muito volume e tornou-se um objeto desinteressante esteticamente. Decidi então construir uma caixa transparente, que partiu de dois *passe-partouts* cujas faces frontais foram coladas com fita-cola larga transparente, obtendo assim uma caixa. Por dentro inseri um conjunto de páginas de cartolinas soltas com as *polaroides* frente e verso. Tinha uma caixa de cartão castanho que apropriei e inseri o conjunto envolto num papel vegetal de engenharia, no qual coleí duas fitas *dymo* pretas de identificação. Como a caixa de cartão era mais pequena que a caixa transparente ainda construí um paralelepípedo preto para colmatar o problema de espaço (Figs. 3.6 e 3.7);

Figs. 3.6 e 3.7 – 2ª Experiência de suportes para as *polaroides*.



Fonte: Elaborada pela autora.

Por fim, decidi eliminar a caixa de cartão e o paralelepípedo e fazer novos conjuntos de cartolinas pretas ocupando toda a área da caixa transparente. Tive de fazer mais uma caixa similar, devido ao aumento de volume, pois que em cada uma delas inseri dois conjuntos de 15 cartolinas soltas. As *polaroides* foram coladas, só frentes, para se poder ter uma ideia do conjunto, quando estiverem em exposição. Cada conjunto é sustentado por uma fita de papel vegetal de engenharia inscrita com a respetiva instituição, local, ano e número, manuscritos (Figs. 3.8 e 3.9).

Figs. 3.8. e 3.9 – Resultado final dos suportes para as *polaroides*.



Fonte: Elaborada pela autora.

Em relação ao Centro de Reabilitação do Norte, optou-se pela criação de dois cadernos com a capa de plástico polipropileno (PP) ⁵² transparente fosco, com uma contracapa do mesmo plástico mas ondulado e cinzento, com uma espessura de 20 mm. Cada caderno é composto pelas cartolinas com as *polaroides* coladas frente e verso, e estão seguras lateralmente por duas molas pequenas de metal. A mola superior contém uma etiqueta preta presa com fio de norte, com a respetiva legenda manuscrita a tinta prateada.

Outro internamento que vivo até ao presente é em casa do meu pai. Parece uma ideia paradoxal, mas é a realidade, sinto-me refém numa casa que não sinto minha. Já não vivia com o meu pai desde os 5 anos de idade e recomeçar a viver passados 31 anos foi um choque. Desempregada, não tive alternativa. O meu pai fala imenso e diz o que tem a dizer sem pensar nas consequências, se está a ferir alguém ou não – isso não lhe interessa. Diz-me as mais profundas verdades, como mais ninguém na vida me disse. Com ele vivo na ambivalência entre dois estados limites. Se por um lado é eufórico, culto, inteligente e generoso, por outro lado é desconcertante, Intolerante, intransigente e cruel. É nesta incerteza que vivo o meu dia-a-dia. Contudo, esta imprevisibilidade dá um certo gosto à vida e quebra a monotonia. Foi difícil encontrar nesta casa, que nada me diz a não ser o meu quarto, motivos de interesse para registar. Identifico-me mais com o que acontece no exterior do que no interior. Como tal, trouxe do exterior os raios de sol que entravam pela casa adentro, fotografei-os e com eles joguei ao claro-escuro. Este conceito define-se pelo contraste entre a luz e a sombra na representação de um objeto. Tal como o termo fotografia quer dizer “escrita de luz”. Desenhei com a luz o que queria capturar. Foi essencialmente nesse jogo de

⁵² Polipropileno ou polipropeno é um tipo de plástico, derivado do propeno ou propileno. Pode ser moldado por aquecimento, ou seja é um termoplástico. PP – abreviatura de polipropileno.

luz e sombra que se basearam as fotografias que integram o caderno *bordeaux* de argolas, intitulado *Dentro*.

Entre o dia 15 de maio de 2015 a 30 de junho de 2016, estive como aluna externa no CRPG - Centro de Reabilitação Profissional de Gaia. O meu horário era das 9h às 17h, todos os dias. Tirei o curso de Técnico(a) de Desenho Gráfico, desenvolvi os meus conhecimentos informáticos, tive professores excelentes, contrariamente ao ambiente entre os colegas que era muito pesado. A turma era composta por pessoas que tinham doenças físicas, mas estas eram perfeitamente contornáveis, o pior é que eram pessoas com dificuldades de aprendizagem, aliadas a imaturidade e a má formação, só frequentavam o curso pela bolsa e para concluir o 12º Ano. É certo, que não possuíam os conhecimentos que eu já tinha adquirido na licenciatura de Design de Comunicação, mas também não faziam nada para haver uma competição saudável, antes pelo contrário, criavam conflitos baseados em intrigas e julgamentos desajustados. Ao ponto de no mesmo ano conseguirem expulsar do Centro dois professores da mesma disciplina. Estou a falar de uma maioria, haviam exceções.

Fizemos visitas de estudo, das quais resultaram algumas das fotografias do caderno preto de argolas, com o título *Fora*. Visitamos a Lidergraf, o Museu da Imprensa, o Museu de Arte Contemporânea – Serralves, Casa do Infante, entre outros. Passeamos por Vila do Conde, pelo Porto e por Vila Nova de Gaia.

Falta acrescentar que em ambos os álbuns, *Dentro* e *Fora*, foram introduzidas folhas de papel vegetal entre as fotografias. Se por um lado foi para resolver um problema técnico, o facto de as fotografias se colarem entre si, por outro lado remete para os álbuns antigos, dos nossos antepassados.

Para concluir este ponto, ¹/₄ [arquivo], apresenta-se de seguida uma tabela de dupla entrada que identifica cada umas das fases ao longo do tempo, desde o primeiro internamento até ao presente; assim como clarifica cada um dos elementos pertencentes ao arquivo.

Fig. 3.10 – Tabela com a planificação do ¼ [arquivo].

TEMPO	JUN a SET 2014	SET a JAN 2014-15	JAN 2015 até presente
Int. ⁵³	HSA ⁵⁴	CRN ⁵⁵	Casa do pai
Aluna externa			CRPG ⁵⁶
Polaroides (und.)	15	11	20
	15		
	15	11	20
	15		
Tecnologia	<i>iPOD touch</i>	<i>iPOD touch</i>	<i>iPOD touch e iPhone</i>
App ⁵⁷	<i>Snapseed e Photoshop</i>	<i>Snapseed e Photoshop</i>	<i>Instagram e Photoshop</i>
Materialização	1 caixa com 2 conjuntos	1 caderno com duas molas	1 caderno de argolas bordeaux
	1 caixa com 2 conjuntos	1 caderno com duas molas	1 caderno de argolas preto
Medidas (mm)	180 x 130 x 20 mm	140 x 130 mm	170 x 170 mm

Fonte: Elaborada pela autora.

Este arquivo tem um lugar próprio na instalação do projeto desta dissertação. Ocupa uma mesa, localiza-se na linha imaginária paralela à parede onde se vislumbra o painel das *collages* e dos desenhos recortados: ¼ [painel] que vai ser abordado no próximo ponto.

- ¼ [painel]

O ¼ [painel] surge de uma predileção antiga pela técnica da colagem. É composto por colagens e desenhos colados, nestes pontualmente surgem alguns recortes que complementam as composições. O ¼ [painel] ocupa 360 cm de comprimento e 126 cm de altura da parede contígua do Auditório do DeCA, onde já existia um painel azul receptivo à colocação das colagens com alfinetes.

Este painel é constituído com três composições na vertical e doze na horizontal, ou seja no total temos 36 produções, com o mesmo formato 42x30 cm.

⁵³ Int. – abreviatura de internamento.

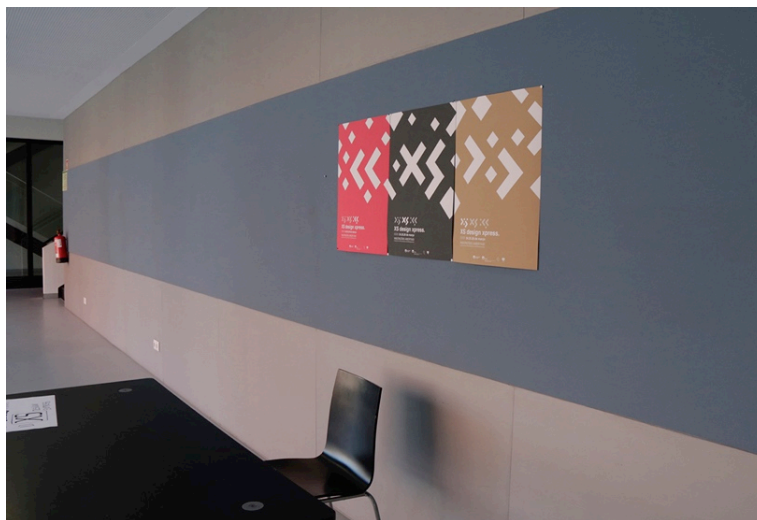
⁵⁴ HSA – Hospital de Santo António, no Porto.

⁵⁵ CRN – Centro de Reabilitação do Norte Dr. Ferreira Alves, em Valadares, V. Nova de Gaia.

⁵⁶ CRPG – Centro de Reabilitação Profissional de Gaia, Arcozelo

⁵⁷ App – abreviatura de *application*, ou seja aplicação.

Fig. 3.11 – Painel azul onde vai ser exposto o ¼ [painel].



Fonte: Elaborada pela autora.

Enquanto nas *collages* identificamos uma autorrepresentação fragmentada, nos desenhos recortados deparamo-nos com algo conciso. É no jogo de mostrar e ocultar que assenta o processo de elaboração destes trabalhos. Se por um lado nas colagens nos perdemos, nos desenhos encontramos. Há um fio condutor nesta viagem, o recorte que indica o norte, despojado de artifícios. As ausências não nos pertencem, por isso são excluídas. Em vez de exibirmos o óbvio, uma imagem completa, retiramos pequenos fragmentos que excluem a identidade dos intervenientes e mantemos o que pelas suas qualidades estéticas tem sentido conservar. Neste caso, subtrair significa acrescentar valor ao trabalho. Interessa-nos aqui “espremer a laranja toda” e ficarmos apenas com o “sumo”. Esse “sumo”, que seja saboreado aos poucos. Esta extração foi demorada e cuidadosa, para conseguirmos obter o melhor “sumo”. Esta metáfora revela que cada colagem foi feita com todo o tempo do mundo, pensada até ao ínfimo detalhe. Cada recorte foi realizado e escolhido de forma a estruturar uma composição tridimensional, e colado num suporte de cartão cru micro-canelado.

Existem elementos comuns que unem os trabalhos entre si: as pernas, os pés, os braços, as mãos, misturam-se criando situações surreais. A frase muito conhecida da pintora mexicana Frida Kahlo insere-se neste cenário: “Para que queria eu pés para andar, se tenho asas para voar?!” (cit. por Jamis 1992:98) (Fig. 3.13)

Fig. 3.12 – Fotografia de Frida Kahlo deitada a pintar o seu próprio gesso através de um espelho auxiliar.

Fig. 3.13 – Página do diário de Frida Kahlo com o desenho dos seus pés fraturados e a frase acima citada, escrita em 1953.

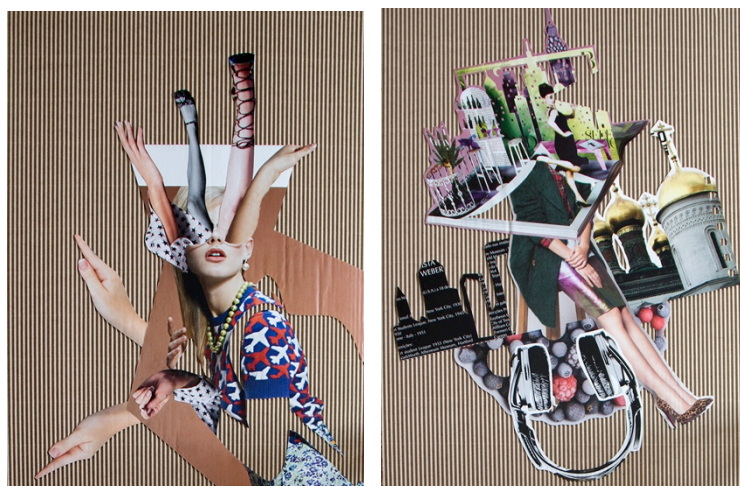


Fonte da Fig. 3.12: *Blog Emaze, Amazin Presentations*⁵⁸.

Fonte da Fig. 3.13: *Website da FAPCOM, Faculdade de Comunicação*⁵⁹.

Há uma procura desenfreada de reconstruir o que foi desfeito, mas de uma forma criativa, não necessariamente lógica. Pernas a saírem dos olhos, cabeças sem rosto, mãos a saírem de cabeças, roupas separadas do seu corpo, caras humanas com corpo de pássaro, cabeças de pássaro com corpo humano, manchas de cor, texturas recortadas e desenhadas pela tesoura, compõem as *collages* (Figs. 3.14 e 3.15).

Fig. 3.14 e 3.15 – Pormenor do ¼ [painel] *collage* sobre cartão micro-canelado.



Fonte: Elaborada pela autora.

⁵⁸ Disponível em: <https://www.emaze.com/@AQOZOOW/-LANDSCAPE-ART20th> Acesso em jul. 2017.

⁵⁹ Disponível em: <http://www.fapcom.edu.br/blog/frida-kahlo-pinturas-de-uma-realidade-surreal.html/attachment/pies-para-que-los-quiero> Acesso em jul. 2017

O processo dos desenhos passa pela sua concretização numa cartolina preta através de uma caneta branca, prateada e/ou dourada. Posteriormente estes desenhos são recortados e colados num cartão cru micro-canelado (Figs. 3.16 e 3.17).

O objetivo destes desenhos não é a elaboração demorada de um desenho rigoroso. O traço flui pela cartolina de uma forma descomprometida, livre, esboça a essência do retratado ou do objeto. Há uma vontade de encontrar o que está para além da aparência, em representar o que se sente e não somente o que se vê.

Fig. 3.16 e 3.17 – Pormenores do ¼ [painel] desenhos sobre cartolina preta colados em cartão micro-canelado cru.



Fonte: Elaborada pela autora.

Como nas colagens, também nos desenhos se entrevê algo de surreal. Desenhos monocromáticos, idealizados segundo premissas de carácter expressivo. Onde surgem, em alguns deles, pequenos apontamentos de recortes de imagens com objetos-gravura que interagem com as personagens representadas.

Um dos intervenientes mais representado é o meu próprio pai. Nele vejo, por um lado pensamentos delirantes e desfasados da realidade, contudo assumo que em determinados assuntos e momentos é possuidor de uma lucidez e de um pragmatismo, que lhe permite ser mais realista do que qualquer pessoa com os pés bem assentes na terra.

Os quatro objetos- recortes recolhidos em gravuras que associo ao meu pai são:

1. Relógio – Tempo;
2. Chave – Conhecimento;
3. Cadeira – Descanso;
4. Grafonola – Música.

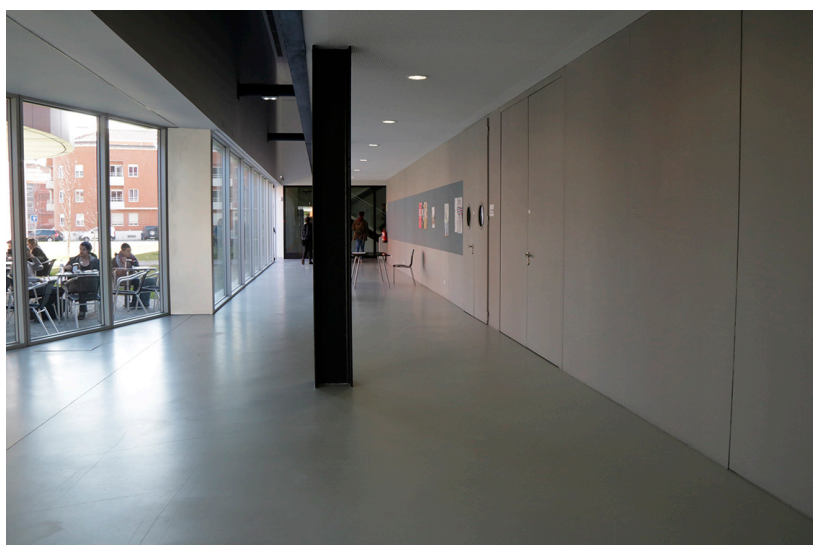
Seguem-se os motivos para cada um dos pontos correspondentes:

1. O meu pai é uma pessoa obcecada com o cumprimento dos horários;
2. Possui uma bagagem de conhecimento e uma memória fora do comum;
3. Cozinha todos os dias e a seguir às refeições tem direito ao merecido descanso;
4. Adora música e tem uma coleção de vinis invejável.

Num outro desenho, apareço eu com 4/5 anos de idade a andar de triciclo. A minha presença/ ausência aponta para a vontade de querer voar representada pelo balão dos irmãos Montgolfier.⁶⁰ Associo-o a um apelo de libertação deste internamento em casa do meu pai, sem fim à vista.

As imagens que se seguem mostram o espaço onde irão ser montados estes projetos no Complexo de Ciências de Comunicação e Imagem, uma extensão do DeCA, inaugurado em 2016.

Fig. 3.18 – Vista geral do espaço expositivo.



Fonte: Elaborada pela autora.

⁶⁰ “Inventores franceses do século XVIII: Joseph-Michel [1740-1810], e Etienne-Jacques [1745-1799] Foram os criadores dos balões aerostáticos, de ar aquecido, que ficaram conhecidos por “Montgolfières”. A primeira ascensão pública ocorreu em Annonay a 5 de junho de 1783.” (Infopédia)

Fig. 3.19 – Painel e mesa.



Fonte: Elaborada pela autora.

III.2.1. Contextualização no campo artístico

Para a criação das peças acima referidas foi tido em consideração o estado atual da arte. Apresentam-se de seguida alguns artistas e as respetivas obras que de alguma forma evidenciam pontos coincidentes com a temática da atual dissertação e exposição.

Para o $\frac{1}{4}$ [painel] do projeto em questão, elegi uma artista cuja obra também tem como base a *collage*, a artista alemã Hannah Höch (1889-1978).

Hannah Höch estudou artes plásticas e desenho em vidro, mas foi na fotomontagem que se destacou.

Fazendo um recuo ao passado da sua vida, podemos dizer que Höch foi uma mulher de grande coragem e perseverança. Sobreviveu ao regime nazi durante a II Guerra Mundial, durante o qual conseguiu conservar um acervo de arte *Dada*, acervo esse que mais tarde permitiu o reconhecimento do movimento *Dada*. Embora a sua obra tenha sido de grande importância para este grupo, Höch apenas teve o seu trabalho reconhecido em 1971, quando foi realizada a sua primeira exposição retrospectiva.

Os seus trabalhos funcionavam como críticas e apontamentos específicos sobre a discriminação das mulheres, principalmente no meio artístico, onde a sua identidade como artista não era reconhecida. As suas fotomontagens são constituídas por figuras femininas como protagonistas, como sendo portadoras de uma esperança na mulher alemã moderna (Figs. 3.20 e 3.21). Após a guerra, colecionou revistas técnicas e de ciências naturais. “As fantásticas possibilidades das descobertas científicas e técnicas estimulam-lhe a fantasia ” (Roters,1990:68).

Fig. 3.20 - Hannah Höch, *Os Homens Fortes*, 1931, 24,5 x 13,5 cm.

Fig. 3.21 - Hannah Höch, *Grotesco*, 1963, 25 x 17 cm.



Fonte da Fig. 3.20: Website The Art Stack⁶¹.

Fonte da Fig. 3.21: Website The Art Stack⁶².

A sua obra tem origem no Dadaísmo, com o mesmo princípio de juntar fragmentos de revistas, utilizando-os como forma de protesto, pondo em causa este meio de comunicação de massas.

Um dos aspectos da modernidade transmitida pelos media é o efeito da colagem.⁶³ Embora a comparação seja limitadora, Höch rendeu-se ao facto de rotularem as suas colagens como resultado do movimento Dada. Na sua obra as características expressas artisticamente são congruentes com o seu comportamento na vida. Para comprovar este facto parafraseamos quatro princípios apontados pelo historiador de arte e curador alemão Eberhard Roters (1990:66-68):

1. Autonomia: a sua obra não se fixou num só sentido, as ligações com o expressionismo, surrealismo, construtivismo e expressionismo abstrato são evidentes. Misturava-os conforme as suas exigências artísticas. Pode-se dizer que é uma “colagista” de estilos. Höch tinha a intenção de se manter à margem de rótulos, em benefício da sua liberdade pessoal e na escolha dos estilos;

2. Distanciação: Höch referia-se com assertividade e com envolvimento ao contexto político da sua época. A reunião destas duas formas de inclusão, social e política, indicou-lhe o caminho artístico. Contudo, mantinha uma distância relativa, não

⁶¹ Disponível em: <https://theartstack.com/artist/hannah-hoch/die-starken-manner-str> Acesso em jul. 2017.

⁶² Disponível em: <https://theartstack.com/artist/hannah-hoch/lights-and-shadows> Acesso em jul. 2017.

⁶³ “ Colagem [deriva] de ‘colar’, do latim *colla*, ‘goma, cola’ Chama-se assim a técnica de composição de elementos heteróclitos colados na superfície duma pintura tirando ou não partido dela. (...) é por volta de 1910 que se começa a falar concretamente de colagens, [com] Picasso e Braque, em reação ao cubismo analítico [de] Delaunay e [de] Kupka (...) interessados na ‘pintura-objeto’. (...) rapidamente conhecida em toda a Europa, [esta] técnica expande-se e é mesmo teorizada pelo movimento dadá, os futuristas (...) e os surrealistas. As colagens estarão também na base do construtivismo russo (...) [outras características da colagem baseiam-se na] teoria do fragmento, da descontinuidade e da mistura, promoção do banal e irrupção inconsciente” (Goliot-Leté et al, 2011:84,85).

deixando de ser empática, mantendo sempre a sua privacidade. Conduta aplicada também à sua arte. Um conjunto alargado das suas obras denota e reflete o seu estado de alma; no entanto traçava a fronteira com o observador, encriptando as relações entre as imagens;

3. Recorte: o recorte é a razão primordial no seu processo artístico. A seleção do seu instrumento principal incide na tesoura. Com ela desenha o que quer salientar num fragmento de uma revista. Na sua vida separava-se daqueles que quebravam a barreira de distanciamento por ela traçada;

4. Mistura: finalmente, Höch era mestra na mistura. A técnica da colagem é o paradigma de um princípio de mistura baseada numa sequência de decisões. A primeira decisão é o recorte. É a mais radical porque se refere à destruição de um dado conjunto. A segunda daí resultante, é a nova ordenação de parcelas. O processo adequado à ordenação da mistura é a montagem. O conhecido jardim da artista foi concebido segundo o princípio de uma colagem em crescimento orgânico. A coleção de documentos que deixou assemelha-se a uma colagem autobiográfica monumental. Höch viveu todo o seu destino como se fosse uma colagem.

No projeto *¼ [vídeo]* os lençóis duma cama funcionam como tela de projeção, e esta peça desenvolve-se também, em parte, como metáfora da cama, dos internamentos. A cama, não serve apenas para dormir, para a intimidade ou para o relaxamento, mas também serve de musa para os artistas.

A temática da cama encontra-se presente na obra de diversos artistas da contemporaneidade. Começando pela óbvia *Bed* (1955), de Robert Rauschenberg - onde podemos ver um autorretrato expressionista - passando por *My Bed* (1998), de Tracey Emin, por *Penélope* (2006) de Ana Vidigal e terminando em *Do Not Abandon me Again* (2015) de Pipilotti Rist.

A obra *Bed* de Rauschenberg consiste numa cama real com colcha, almofada e lençol. Este último foi parcialmente coberto com cores variadas de tintas a óleo, pasta dos dentes e riscos de lápis. A colcha tem apenas alguns apontamentos de gotas de tinta. Faz lembrar mais uma pintura do que uma escultura, pela forma como é apresentado numa moldura. De facto, Rauschenberg começa a rejeitar as formas expressionistas abstratas através do acrescento de objetos na sua obra. A combinação de objetos reais com as suas próprias cores aponta para a técnica de *assemblage* (Fig. 3.22).

Fig. 3.22 - Robert Rauschenberg, *Bed*, 1955, 191,1 x 80 x 20,3 cm.



Fonte: *Website Rauschenberg Foundation* ⁶⁴.

Outra obra que revela no sentido literal a cama do artista é a instalação *My Bed* de Tracey Emin (Fig. 3.23).

Fig. 3.23 - Tracey Emin, *My Bed*, 1998, 79 x 211 x 234 cm.



Fonte: *Website da Tate Modern* ⁶⁵.

A artista traz a público uma parte da sua própria intimidade. Assim, é criado um laço com o observador que se vê envolvido na obra. A capacidade de integrar a vida pessoal – sono, insónias, sonhos e excessos – a peça permite que Tracey Emin estabeleça essa intimidade com o observador.

Já a artista Ana Vidigal tem um passado povoado por elementos da literatura, banda desenhada, pontuado por vezes pela ironia e a crítica social, pelo próprio tema do arquivo, explorando a temática do corpo e do papel da mulher na sociedade. Um exemplo evidente de um arquivo é a obra *Penélope*, uma manta de casal que cobre uma cama feita de envelopes com as cartas escritas pelos seus pais separados

⁶⁴ Disponível em: <http://www.rauschenbergfoundation.org/art/series/combine> Acesso em jul. 2017.

⁶⁵ Disponível em: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/tracey-emin-my-bed> Acesso em jul. 2017.

durante a guerra colonial (Fig. 3.24). Estabelece-se aqui uma analogia com a mitologia grega. Penélope, mulher de Ulisses, quando este partiu para a guerra, decidiu tecer uma manta e só quando a terminasse casaria novamente; contudo à noite desfazia tudo numa espera sem limites pelo regresso de Ulisses.

Fig. 3.24 - Ana Vidigal, *Penélope*, 2006, 454 x 340 cm.



Fonte: *Website* do Museu Calouste Gulbenkian ⁶⁶.

Finalmente e não menos importante, a instalação *Do Not Abandon me Again*, da artista suíça Pipilotti Rist é a obra na qual identifico mais parecido com o meu projeto *¼ [vídeo]*. A ênfase dada à cor, à textura manifestam a expressão da artista, das suas emoções internas (Fig. 3.25).

A cena do quotidiano que a artista utilizou nesta instalação identifica um quarto, uma cama e um *edredon* no qual é projetado o vídeo. O observador é convidado a deitar-se e a ser banhado de imagens vindas do teto. Mergulhado num mundo onírico e inquietante ao mesmo tempo.

Fig. 3.25 - Pipilotti Rist, *Do Not Abandon me Again*, 2015.



Fonte: *Website* Hauser & wirth ⁶⁷.

Para a concepção do *¼ [vídeo]* foi importante convocar três obras: *Desenhos Tácteis #1 e #2*, da artista portuguesa Conceição Abreu (1961) e a tapeçaria *Cercere* da

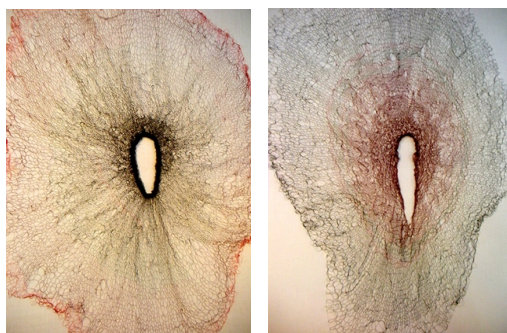
⁶⁶ Disponível em: <https://gulbenkian.pt/museu/collection-item/penelope-138572/> Acesso em jul. 2017.

⁶⁷ Disponível em: <https://www.hauserwirth.com/artists/25/pipilotti-rist/images-clips/1/> Acesso em jul. 2017.

artista italiana Gisella Santi (1922-2009), cujas obras estiveram inseridas na II Bienal de Arte Têxtil Contemporânea: *CONTEXTILE 2012*, realizada no âmbito do Guimarães Capital da Cultura.

A artista lisboeta Conceição Abreu desenvolveu imagens-objetos. Entre “lançar, tecer, fazer, repetir, continuar, mover, ser, desenhar, construir. Desenhar ou tecer serão (...) atividades mais próximas entre si, (...) ambas partem de uma postura de concentração, que possibilitam no momento do ato, a conjugação entre o corpo e o espírito.” (Abreu, 2012:46) Cada peça evoca as tarefas femininas de outros tempos.

Figs. 3.26 e 3.27 - Conceição Abreu, *Desenhos Tácteis #1 e # 2*, 2012, 150 x 100 cm.



Fonte: Elaborada pela autora.

Como refere a artista, “ o meu trabalho tem a ver (...) com as minhas vivências, a referência à vida, o particular e o colectivo... Tem a ver com a luz e com as sombras, com as paixões, com os esconderijos, com os limites ” (cit. por Luís Pinheiro, 2008).

As três obras destas artistas (Figs. 3.26, 3.27 e 3.28) foram registadas *in loco* na inauguração da exposição *CONTEXTILE 2012*, as filmagens dão destaque a certos pormenores destas obras, salientando as texturas de que são feitas. Estes excertos de imagens foram incorporados no ¼ [vídeo] da presente dissertação, de forma a obter um todo coerente, sem perder a origem dos materiais.

A construção do vídeo remete para um universo intimista, onde são sobrepostas as linhas e as suas combinações, resultando em texturas.

Fig. 3.28 - Gisella Santi, *Cerere*, 100 x 140 cm.



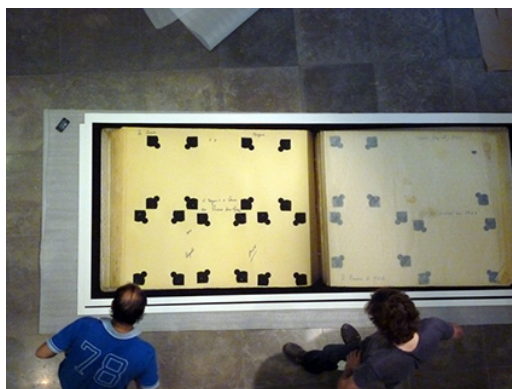
Fonte: Elaborada pela autora.

No panorama da arte contemporânea portuguesa, voltamos a destacar a obra de Ana Vidigal (1960) como exemplar no processo do arquivo das suas memórias.

Mas evidenciamos agora a obra *The brain is deeper than the sea* (2011), que desvenda um passado através de palavras escritas num álbum da sua infância. Supostamente estamos à espera de ver um álbum numa dimensão real e com imagens. Não obstante, esta artista quebrou com as regras e ampliou as suas memórias a uma escala colossal (Fig.3.29). As frases escritas pela sua mão ganham uma outra dimensão, adquirindo uma importância em detrimento das imagens ausentes.

“(...) o álbum [ficou] durante anos guardado numa prateleira, como objecto danificado. Como que a lembrar o vandalismo adolescente. Vazio em imagens, repleto em palavras. (...) O Tempo ensinou-me a ver nas palavras. Sempre soube que, se um dia trabalhasse a memória desse tempo compilado pela minha mãe, seria com esse álbum vazio de imagens. Mostrar o vazio. Mostrar aos outros que o cérebro, a memória e o que cada um inventa para a sua própria ‘história’ é mais profundo que o mar. Ver está muito para além do (nosso) olhar.” (Vidigal, 2011)

Fig. 3.29 - Ana Vidigal, *The brain is deeper than the sea*, 2011, no Museu do Chiado, Lisboa.



Fonte: *Blog da artista Ana Vidigal* ⁶⁸.

As imagens não estão presentes, mas a sua colocação no passado é marcada pelos cantos pretos que ganham uma presença destacada. Assim como as folhas que separam as páginas do álbum pela sua transparência e cores envelhecidas conferem algo de enigmático que nos transporta para um universo próprio que nos é familiar. Como se o observador desta exposição tivesse uma presença no álbum da própria

⁶⁸ Disponível em: <http://anavidigal.blogspot.pt/2011/06/montagem-museu-do-chiadoresumo.html>
Acesso em jul. 2017.

família da artista. No meu entender, há um convite ao observador a participar e a entrar na obra. As grandes dimensões dos álbuns permitem essa aproximação e apropriação.

Podemos concluir que o paralelismo feito a partir das obras de artistas contemporâneos com as peças aqui expostas, não só complementa mas acrescenta algo de novo às minhas criações. Quer conceptualmente quer, por exemplo, na escolha de objetos que funcionam como tela no trabalho *¼ [vídeo]*. O autorretrato está subjacente na maioria dos projetos aqui propostos, temática de que me fui apercebendo lentamente, à medida que os ia realizando. A procura desenfreada de um Eu desaparecido e/ou fragmentado é evidente e traz ao de cima o meu desejo de reconstruir o que foi desfeito. No fundo, todo o artista procura na sua obra colmatar as suas ausências/carências. Nada melhor que um “quarto” e uma “cama” para retratar não só os meus internamentos mas apropria-los como telas propícias à criação.

Conclusão

Na fase final desta dissertação confesso que cheguei à conclusão que se eu não tivesse passado por uma série de acontecimentos anteriores e posteriores ao abandono deste mestrado em 2013, certamente não teria tanto para transmitir; não só aos outros mas também a mim própria. Foram anos de duras perdas em que foi difícil gerir as minhas prioridades. O facto de ficar sem emprego, sem casa, ir viver com o meu pai, as perdas da minha sobrinha, da minha mãe e por último o meu acidente em 2014. Passados dois anos decidi voltar à U.A. para trabalhar a relação intrapessoal e deixar-me levar nesta aventura de pôr um ponto final neste percurso, iniciado cinco anos atrás.

O meu acidente foi, sem dúvida, decisivo para redefinir os parâmetros da minha anterior dissertação. A minha vida pessoal, ao ser reajustada, refletiu-se na reformulação da dissertação na sua quase totalidade. Manteve-se o capítulo do Arquivo, pois a sua relação com o projeto prático ainda subsiste. Porém, no que diz respeito ao trabalho prático, apenas se conservou o vídeo em si, pois até mesmo o suporte no qual seria projetado mudou. Pode-se deduzir que as premissas anteriores já não faziam sentido nesta minha nova condição física e psíquica. Se antes tinha a mobilidade física necessária para montar as três prateleiras que constavam no primeiro projeto, agora não. Contudo, atualmente, considero que me encontro numa fase estável, o que se reflete na minha produção artística que está mais fundamentada do que a anterior. Após concretizada esta etapa, novos horizontes se aproximam. Fechou-se um ciclo a que pretendo, mais tarde, dar continuidade; pelo menos tenho a intenção de divulgar os projetos práticos, de os expor noutros espaços culturais.

Para mim, foi essencial o processo de filtragem. Tratou-se de uma espécie de impulso arquivista que tinha à força que usar como estratégia para fechar um capítulo doloroso da minha vida.

Assim, aquando dos internamentos vivi uma espécie de revolta associada a uma depressão, dos quais consegui suprimir a falta de orientação através da utilização de um *iPOD touch*, com o qual fotografava e fazia a edição; os registos destes momentos foram cruciais na constituição do arquivo. Ao arquivar estas fotografias em álbuns foi como se tivesse arrumado um aspecto negativo da minha vida. Através das *collages*/desenhos andei numa procura incessante do meu Eu disperso, que à força quero trazer à tona. Pretendi colmatar as ausências de um corpo fragmentado através do uso de imagens. Estas escondem a identidade do próprio corpo, através da

autorrepresentação. Em relação ao vídeo, como disse atrás, manteve-se o de 2013, no que diz respeito à imagem, pois o som não existia, enquanto que o atual tem uma banda sonora. Decidi manter o vídeo porque já o tinha dado por terminado como objeto autónomo (o que já não se pode dizer dos anteriores trabalhos que estavam longe da sua concretização final, ou melhor não transmitiam ainda uma mensagem rica que pudesse ser compartilhada). Se antes não fiz o luto de certos acontecimentos, desta vez criei três projetos, nos quais posso dizer que ultrapassei os meus medos, aos quais conferi sentido estético e deles usufruí o conforto de ter fechado uma fase dolorosa da minha vida, com positividade. Chamo a este momento: ***A autorrepresentação na procura do Eu. O arquivo como estratégia de reatualização.*** Se no ¼ [arquivo fotográfico] aproximei-me de um momento de verdade: a realidade vivida nos internamentos, no ¼ [vídeo] ao ato de fazer a cama, realidade do dia-a-dia, sobrepos filmagens e imagens diversificadas. Já no ¼ [painel] parti de recortes de revistas e de desenhos, com os quais criei um mundo paralelo, provavelmente caótico para quem vê, mas não para quem o cria. Reforço a ideia de que foram trabalhos elaborados com todo o tempo do mundo, onde os critérios de rigor, de destreza manual e de sentido estético foram tidos em consideração. Por tais motivos sinto-me realizada com o cumprimento da minha tarefa e por trazer para o espaço expositivo, a *collage*, uma técnica um pouco negligenciada nos dias de hoje, assim como, a sua convivência com outros *mediuns* artísticos. Trata-se de um ato quase inglório, mas que não podia deixar cair no esquecimento, na medida em que é uma das técnicas que mais satisfação me dá fazer e admirar nas obras de alguns artistas. Nesta dissertação destaco o trabalho de Hannah Höch pela semelhança ao ¼ [painel]. Algo de forte nos une, cheguei à conclusão que ambas vivemos acontecimentos dispersos e dolorosos que associo a recortes. Desses recortes fizemos colagens para retratar as nossas próprias vidas.

No que diz respeito ao entrosamento dos conceitos-chave, debatidos ao longo dos Capítulos I e II, com os projetos práticos desta dissertação, começarei por destacar a autorrepresentação, na medida em que funciona como base sustentadora de todo o projeto ¼ prático apresentado. Daqui emerge o meu Eu fragmentado protagonizado por imagens, funcionando como âncoras que me seguram firmemente sem me prenderem. Predomina um discurso auto-referente no qual defini o meu crescimento; num jogo intrapessoal elaborei uma estratégia, na qual a arte emana como a metodologia viável para ultrapassar os meus fantasmas. Foi importante, neste contexto, relacionar estas premissas com a produção artística da arte moderna e contemporânea. Dessa pesquisa e posterior seleção conclui que por mais doloroso

que sejam as perdas e obstáculos que tive ao longo da minha vida, elas trouxeram-me razões e ideias que serviram de base à criação, aqui apresentada. Pela experiência adquirida, concluo que algo que venha de dentro tem mais valor. Assim, tenho o propósito de tentar transmitir uma mensagem. Para isso, não interessa os materiais ou as técnicas que utilizei. Um dos meus objetivos, com os três projetos, consiste em fazer um convite ao observador para uma viagem até ao meu imaginário, a inquietá-lo de alguma forma.

O outro conceito-chave desta dissertação é o arquivo. Para o fundamentar dou destaque às contribuições de Freud, Derrida e Foucault. Derrida dá importância ao processo arquivista e à sua desconstrução, ao qual está inerente uma repetição obsessiva a que o sujeito põe fim com a organização do próprio arquivo. A essa destruição, Derrida associou as pulsões de morte, conceito desenvolvido por Freud e que se referem a atos de difícil controlo, às quais o sujeito recorre, sistematicamente, para superar experiências do passado. Por outro lado, Foucault encara o arquivo como um sistema dinâmico e “aberto”, no qual podemos sempre acrescentar algo de novo, enriquecendo-o.

É nesta interpretação de Foucault que sustento a minha produção artística. Nos três projetos que aqui apresento, pressuponho como algo em (re)construção, i.e. em fluxo, *work in progress*, a que pretendo dar continuidade. Não tive o intuito de criar algo único e imutável, muito menos com uma interpretação única, mas algo que esteja em permanente mudança, que dê azo a múltiplas interpretações e remodelações no futuro.

Bibliografia

- ADRIANI, Götz, et al. (1990), Catálogo - *Colagens Hannah Höch, 1889-1978*. Porto: Fundação de Serralves.
- ALPHEN, Van Ernst (1999), "Deadly Historians: Boltanski's Intervention in Holocaust Historiography." Holanda: Universidade de Leiden.
- AMOR M., AVGIKOS J., et al. (2008), "Archive Fever: uses of documentation in contemporary art".
- BAUDRILLARD, Jean (1991), *Simulacros e Simulação – A Construção do Cérebro Consciente*. Lisboa: Relógio d' Água.
- BISHOP, Claire (2015), "Revista Eco Pós - Arte, Tecnologia e Mediação", V. 18, nº1. Rio de Janeiro: Editorial.
- DAMÁSIO, António (2010), *O livro da consciência – A Construção do Cérebro Consciente*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- DERRIDA, Jacques (2001), *Mal de Arquivo- Uma Impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações.
- DOUCET, Friedrich W. (s. d.), *A Psicanálise*. Lisboa: Editores Associados.
- FIGUEIREDO, Lucy (2007), *Imagens polifônicas – Corpo e fotografia*. São Paulo: Annabluma e Eapesp.
- ABREU, Conceição (2012) *Contextile* in FLEMING, Tom (2012), Catálogo *Contextile - Trienal de Arte Têxtil Contemporânea*. Guimarães Capital da Cultura.
- FOSTER, Hal (2004), "An Archival Impulse". "October" (nº 110).
- FOSTER, Hal (2011), "Crossing Over-The precarious practice of Thomas Hirschhorn". The Berlin Journal, (nº20).
- FOUCAULT, Michel (1971), *Arqueologia do saber*. Petrópolis: Editora Vozes.
- por Tanya Leighton.
- FRADE, Pedro Miguel (1992), *Figuras do Espanto – A fotografia antes da sua cultura*. Vila Nova de Gaia: Edições Asa.
- GOLIOT-LETÉ, et al (2011), *Dicionário de Imagem*. Lisboa: Edições 70.
- HIRSCHHORN, Thomas (2008), "Thomas Hirschhorn". Tank (vol. 5)
- JAMIS, Rauda (1992) *Frida Kahlo – Auto-retrato de uma Mulher*. Lisboa: Quetzal Editores.
- MEDEIROS, Margarida (2000), *Fotografia e Narcisismo – O auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- RODRIGUES, A., et al. (2004), *Grande Dicionário de Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora.

ROUDINESCO, E. et al. (1998), *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zaher Editor, Ltda.

ROTTERS, Eberhard (1990), “Simbolismo da imagética na obra de Hannah Höch ” in Götz Adriani et al. Catálogo - *Colagens Hannah Höch, 1889-1978*. Porto: Fundação de Serralves.

SANTOS, Matheus (2015), “Claire Bishop –Revista Eco Pós – Arte, tecnologia e mediação”, vol.18, nº1.

VELOTTI, S. et al. (2009), *Dicionário de Estética*, Lisboa, Edições 70.

ŽIŽEK, Slavoj (2006), *A subjetividade por vir – Ensaios Críticos sobre a Voz Obscena*, Lisboa, Relógio d’ Água.

Webgrafia

ANDRADE, Sérgio (2015), “Dentro do corpo e da obra de Helena Almeida”. Ípsilon, *Público*, 16 de outubro [consult. 2017-03-10] Disponível na <https://www.publico.pt/2015/10/16/culturaipsilon/noticia/dentro-do-corpo-e-da-obra-de-helena-almeida-1711401>

ANDERSON, Fiona (09-2013), “Susan Hiller, From the Freud Museum”. Tate Modern [consult. 2016-10-19] Disponível na <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hiller-from-the-freud-museum-t07438/text-summary>

BOLTANSKI, Christian (1990), “Dança Macabra ” in Entrevista de João Fernandes a Christian Boltanski. 22 Jun. a 9 Set. 2012, na Fábrica da Asa, Guimarães. [consult. 2013-04-24] Disponível na <http://www.artecapital.net/exposicao-368-christian-boltanski-danca-macabra>

CEIA, Carlos (2013), “E-Dicionário de termos literários” (EDTL).” Lisboa [consult. 2016-10-14] Disponível na <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6898/escrita-automatica/>

CRESPO, Nuno (15-12-2011), *Público*, “Tacita Dean: o filme do nosso futuro”. [consult. em 2012-12-20] Disponível na <http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=298101>

DOROSHENKO, et al. (2006), “Still Lives”. Alemanha: Steill Publicações, Göttingen [consult. 2017-03-28] Disponível na <http://samtylorjohnson.com/publications/still-lives>

DOSSIN, Francielly Rocha (2009), “O Thriller alegórico de Douglas Gordon”. Madrid [consult. 2016-10-20] Disponível na <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/dgordon.html>

FERNANDES, João (2012), “Dança Macabra”. Entrevista de João Fernandes a Christian Boltanski. 22 Jun. a 9 Set. 2012, na Fábrica da Asa, Guimarães. [consult. 2013-04-24] Disponível na <http://www.artecapital.net/exposicao-368-christian-boltanski-danca-macabra>

FOSTER, Hal (2002), “Arquivos da Arte Moderna”. Londres e Nova Iorque [consult. 2016-10-16] Disponível na http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wpcontent/uploads/2012/01/ae22_Hal_Foster.pdf

INFOPÉDIA (2017), “Colagem”. Porto: Porto Editora [consult. 2017-01-10] Disponível na <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/colagem>

INFOPÉDIA (2017), “Irmãos Montgolfier”. Porto: Porto Editora [consult. 2017-01-10] Disponível na [https://www.infopedia.pt/\\$irmaos-montgolfier](https://www.infopedia.pt/$irmaos-montgolfier)

JOBSON, H. et al. (2001), “Tacita Dean/ MATRIX 189”. Califórnia: Berkeley [consult. em 2012-10-27] Disponível em <http://www.bampfa.berkeley.edu/exhibition/189>

LAIA, João (2012), “Tacita Dean – The Unilever Series: FILM”. [consult. em 2012-10-27] Disponível em <http://www.artecapital.net/exposicao-346-tacita-dean-the-unilever-series-film>

KAPLAN'S, Steven (2008), “Jan de Cock Denkmal 11, Museum of Modern Art” Nova Iorque: MoMA [consult. em 2013-03-18] Disponível em <http://post.thing.net/node/1913>

LEBOVICI, Elisabeth (2013), “Slow (e)motion. Tacita Dean's. Art of reflection” [consult. em 2012-10-27] Disponível em http://www.museoreinasofia.es/images/descargas/pdf/2010/18EL_en.pdf

MACÊDO, Silvana (2009), “Mal de arquivo: A dinâmica do arquivo na arte contemporânea”. Crítica cultural volume 4, nº. 2, Belo Horizonte: Brasil [consult. 2017-03-24] Disponível na <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/0402/040211.pdf>

MAGALHÃES, Andreia (2009), “Douglas Gordon- Between Darkness and Light (after William Blake)” Porto: Museu de Serralves [consult. em 2012-10-27] Disponível em <https://www.serralves.pt/pt/museu/a-colecao/um-olhar-mais-atento/>

MARASLI, Elcin (2010), “History Blurred - Images of the dead; Hrant Dink and Christian Boltanski”. [consult. 2013-04-24] Disponível na http://www.academia.edu/1860022/HISTORY_BLURRED_Images_of_the_dead_Hrant_Dink_and_Christian_Boltanski

MAYO CLINIC (2014), “Narcissistic personality disorder: Symptoms” [consult. 2017-04-24] Disponível em <http://www.mayoclinic.org/diseases-conditions/narcissistic-personality-disorder/basics/symptoms/con-20025568>

MEDEIROS, Margarida (2011), “A arte do arquivo”. [consult. 2016-10-17] Disponível na <http://telahabitada.blogspot.pt/2011/02/arte-do-arquivo.html>

MENDES Jr., Jorge (2009) “O arquivo em metamorfose: Ricardo Reis é reconstruído por Saramago”, [consult. 2013-04-23] Disponível na <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3385>

MOMA (2008), “Jan de Cock Denkmal 11, Museum of Modern Art”. Nova Iorque [consult. 2013-04-23] Disponível na <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/jandecock/>

MUSEU HIRSHHORN (2001), “Tacita Dean film installations in Hirshhorn ‘Directions’ show”. [consult. em 2012-10-27] Disponível em <http://www.hirshhorn.si.edu/collection/resource-centre/#detail=/bio/tacita-dean-film-installations-in-hirshhorn-directions-show/&collection=resource-centre>

PIETRA, Fraga (2012), “Christian Boltanski, A Dança Macabra”. Lisboa [consult. em 2012-03-12] Disponível na <http://artecapital.net/criticas.php?critica=368>

PINHEIRO, Luís (2008) “O ‘cachecol’ de Conceição Abreu I Entrevista” [consult. em 2017-01-23] Disponível em http://www.carolinepages.com/am_download.php?assetId=118536

PITELLA, Isadora (2013), “Entre a memória e o arquivo”. Lisboa [consult. em 2017-01-23] Disponível em <http://www.artecapital.net/exposicao-398-coletiva-entre-memoria-e-arquivo>

RIVER, Moon (03-2006), “El Mapa de Mi Cuerpo”. Tel Aviv, Israel [consult. 2017-03-08] Disponível na <http://moonriver.blogspot.pt/2006/03/el-mapa-de-mi-cuerpo-map-of-my-body.html>

SHEERING, Mark (2011), “Susan Hiller, Lucidity and Intuition: Homage to Gertrude Stein, 2011”. [consult. 2016-10-19] Disponível na <http://www.criticisism.com/2011/02/04/susan-hiller-lucidity-and-intuition-homage-to-gertrude-stein-2011/>

STERBACK, Jan (2012), “Jan Sterback”. Conseil Arts Canada (3:06) [consult. 2017-03-08] Disponível na <https://www.youtube.com/watch?v=PqtTXickv4>

VIDIGAL, Ana (2011), “The brain is deeper than the sea”. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado [consult. 2017-01-10] Disponível na <http://www.museuartecontemporanea.pt/pt/programacao/texto/386>

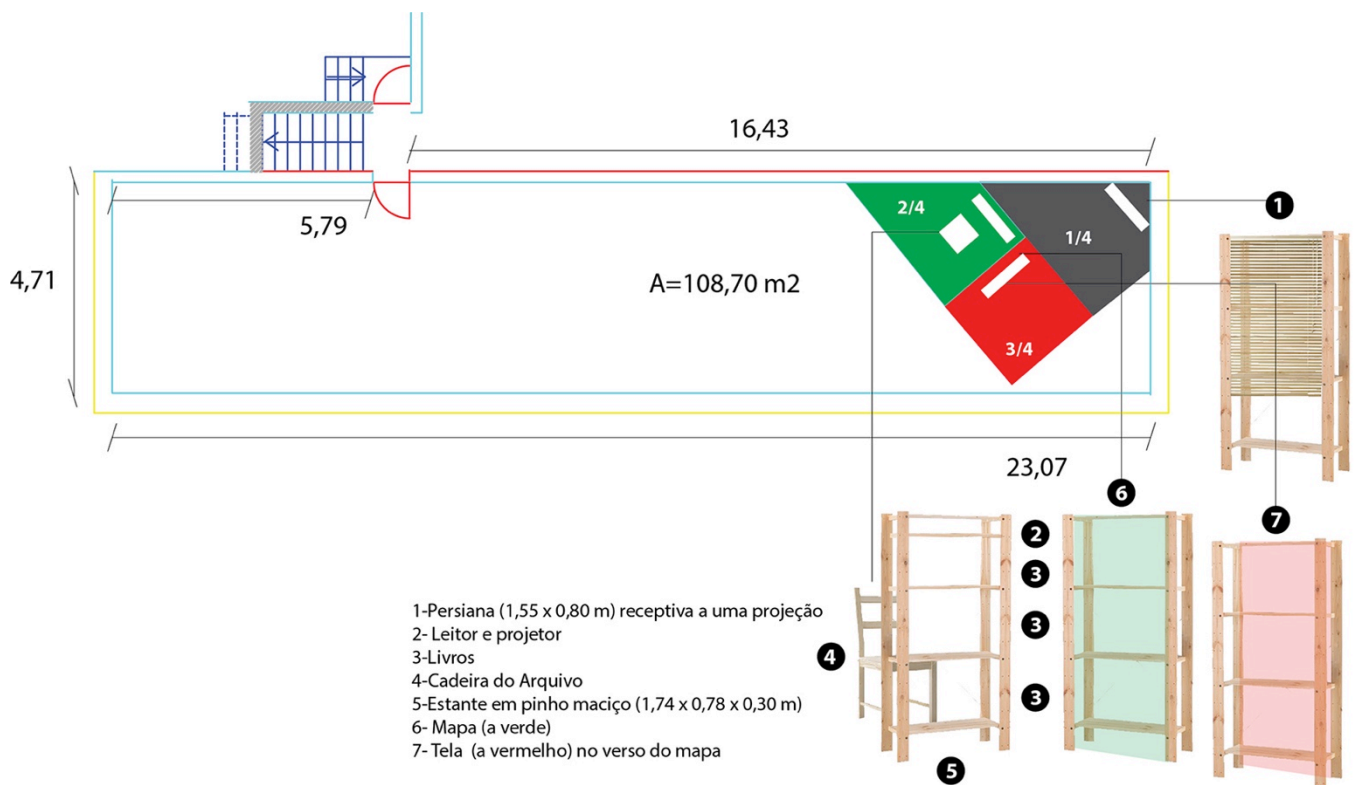
Anexos

Fig. 1 – A instalação *¾ de Afetos* era repartida por três quartos, cada um com o nome, função, meio e cor.

Quarto	Nome	Função	Meio	Cromatismo ⁶⁹
1/4	Delírio	Projeção/Biblioteca	Vídeo/livro	Cinza
2/4	Desejo	Arquivo	Mapa	Verde
3/4	Clímax	Galeria	<i>Collage</i>	Vermelho

Fonte: Elaborada pela autora.

Fig. 2 – Planta da Galeria da Livraria (U.A.) com os elementos estruturantes de como seria composta a instalação *¾ de Afetos* (Projeto prático de 2013 que em parte, não chegou a ser concretizado).



Fonte: Elaborada pela autora.

⁶⁹ A Cor era meramente indicativa, sem daí querer atribuir significados arbitrários.

Figs. 3, 4, 5 e 6 - Prateleira nº 6: processo e resultado final da *collage*.



Fonte: Elaborada pela autora.

Figs. 7 e 8 - Prateleira nº 7: processo e resultado final do mapa de Portugal Continental.



Fonte: Elaborada pela autora.

Figs. 9, 10, 11 e 12 - Prateleira nº 5: objetos do arquivo (2/4)



Fonte: Elaborada pela autora.

Fig. 13 – ¼ [painel].



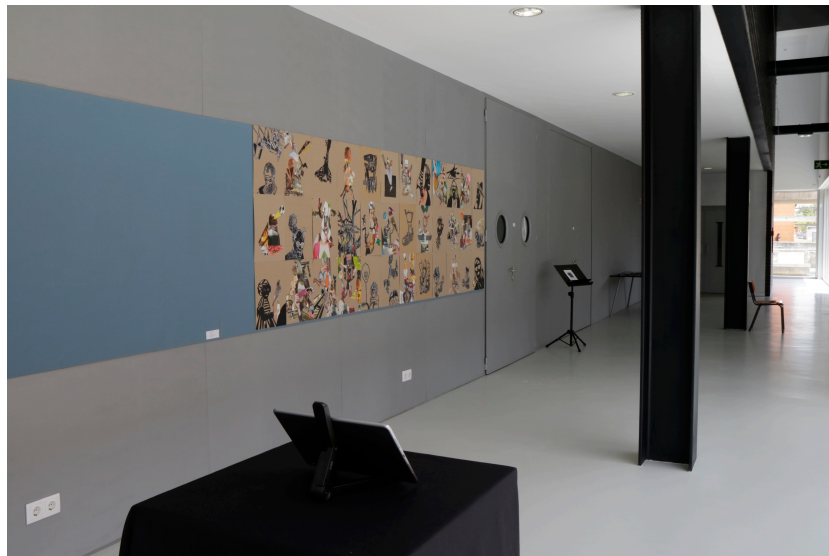
Fonte: Elaborada pela autora.

Figs. 14 e 15 – $\frac{1}{4}$ [arquivo fotográfico].



Fonte: Elaborada pela autora.

Fig. 16 – Vista geral da exposição.



Fonte: Elaborada pela autora.

Estes anexos só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.
Queira por favor dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca.

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia
Universidade de Aveiro